هم للتواصل ..

... وقد كان يحدونا ، ونحن نتداول أمر هذا الكتاب الدوريّ الذي أوقفناه على العناية بالدرس النقدي ، أملُ أن نشارك في تحقيق أمرين بدا لنا أنهما بحاجة ماسّة للعناية والاهتمام أولهما توفير إصدار مختص يحتضن ، ما أمكنه ، الدراسات النقدية التي ينجزها النقّاد السعوديون في محاولة منّا لتيسير وضعها في سياق حركة النشر والتوزيع العربية بحيث يكون هذا الإصدار المختص متيسراً للقارىء العربي عامة والمثقف العربي خاصة وبذلك نتمكّن من الدخول في حوار ثقافي مع الواقع النقديّ في الساحة العربية ونشارك في صياغته . وأما الأمر الثاني فهو أن يكون إصدارنا هذا ميداناً للدراسات النقدية التي ينهض بها النقّاد العرب بحيث يتيسّر طرح هذه الدراسات بين أيدي المثقفين وجمهور القرّاء في الساحة المحلّية فيحقّق إصدارنا بذلك تجسير هذه الفجوة التي أورثتنا إيّاها معوّقات توزيع الكتاب العربي الجاد وصعوبة وصوله إلى يد القارىء . .

ولذلك كلّه كُنّا نرسم لكتابنا هذا دوراً مزدوجاً يتحرّك في اتجاهين مختلفين فهو يحمل عطاء الساحة المحلية إلى الخارج ويحمل ، ما أمكنه ، عطاء الساحة الخارجية إلى الداخل ، ولعلّ نظرة سريعة إلى قائمة المشاركين في هذا الإصدار تكشف عن هذه المسألة . .

وقد حرصنا في الوقت نفسه على أن يكون هذا البعد العربي لكتابنا (علامات) بعداً شاملاً يتشكل فيه حضور ثقافي نقدي لمثقفين عرب توزعتهم

أقطار مختلفة وجمعهم هم ثقافي مشترك واحد ولذلك كان مصدر اعتزازنا أن شارك في الأعداد الثلاثة الصادرة من علامات مثقفون وأكاديميون من المغرب العربي والجزائر وتونس ومصر وسوريا إلى جانب نقادٍ وأكاديميين من المملكة العربية السعودية .

وقد كشفت لنا اللقاءات الجانبية التي جاءت على هامش المهرجان السابع للتراث والثقافة (الجنادرية) الذي أقيم في الرياض مؤخراً عن أمرٍ من شأنه أن يزيدنا حرصاً على النهج الذي نسير عليه وذلك حينما كُنّا نشعر أن كثيراً من المثقفين العرب الذين تداولنا معهم أمر هذا الإصدار يشاركوننا همّه ويتطلعون معنا إلى أفقه ويسعون إلى جانبنا من أجل تحقيق أهدافه ويؤكدون حرصهم على دعمه بالرأي وبالجهد حتى أحسسنا أن هيئة تحرير هذا الكتاب وهيئة مستشاريه تتسع لتشمل كلّ من يشاركنا هم صياغة الدرس النقدي المعاصر في عالمنا العربي . .

ونحن إذ نتوجّه بشكرنا إلى كل هؤلاء الأصدقاء من العلماء الأجلّاء فإننا نؤكد في الوقت نفسه حرصنا عليهم وحاجتنا الماسة إليهم ، فبهم سوف يتحقّق لنا الاستمرار ومعهم نتحرّك إلى أفق مشترك تنيره شمس واحدة ، واللهَ نسأل الهدى والتوفيق . .

التحـــريـــر

تعليق على ترجمة

الدكتور حمادي صمود



● نشر النّادي الأدبي بجدة ، ضمن سلسلة منشوراته المهمة ، ترجمةً لكتاب في نظريات الأدب ، ألّفه باحث معروف بمساهماته الجادة في قضايا الأدب ومشكلات النص

عنوان الكتاب في الترجمة العربية «مفهوم الأدب» ، وهو الثالث والستون في ترتيب سلسلة المنشورات ، قام بترجمته الأستاذ منذر عياشي ، وهو مدرس بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة ، وقد أهدانا مشكوراً نسخة أقبلنا على قراءتها بكل شغف وعناية ، رغم معرفتنا الجيدة بالنص في أصله الفرنسي لإيماننا العميق بضرورة مد الجسور بين الثقافات ، والحرص على ترجمة الفكر العالمي النيّر الذي ساهم في اختصاصه في تطوير العلوم وتحوّل طرق التفكير ومناهج النظر . ونحن اليوم أحرص على الربط بين ثقافتنا وتيارات الفكر العالمي ، لِـمَا يساهم به الربط من تعميق المعرفة بكيانها ووصل بما يزخر به العصر من علوم ، وما يشقه من تيارات ، ويهبّ عليه من فلسفات . . ولا أشك ان هذا التصور هو الذي يحرك المسؤولين عن نادي جدة الثقافي ، وهو الذي دفعهم الى نشر هذا الكتاب وغيره من الكتب المترجمة في السلسلة تجديدا للعهد ، ومواصلة لسنّة كان الأوّلون منا متمسكين بها أشد التمسك . . حتى غدا شغفهم بالنقل والترجمة من أوكد مميزات ثقافتهم . وكان من فضلهم على الناس قاطبة ان نقلوا علوم الآخرين ودرسوها ، وعقّبوا عليها ، واحتفظوا بالكثير مما ضاعت أصوله فعرفه الناس عن طريق التراجم العربية التي وصلتنا .

ولا أظننا في حاجة الى مزيد التأكيد على أهمية الترجمة وصلا بين الحضارات ، واغناء للثقافات ، وتوسيعا لدائرة العلوم والمعارف ، إلا ان هناك أمراً لا مناص

من الإلحاح عليه بما يستحق ، لأنه هو الذي يشرع عملية الترجمة ويضعها موضع الضرورة ، ومن ثم يضع على عاتق المترجم مسؤولية جسيمة . إن الترجمة تتجه الى من يستحيل عليه قراءة المترجم في لغته الأصلية لجهله باللغة الـمُترجم عنها ، ولقلة زاده منها فلا يقدر على فهم القضايا العويصة المكتوبة بها . بمعنى أننا لو افترضنا وجود مجتمع يعرف أفراده كل اللغات او اللغات الكبرى ، وهو وضع نظري صعب المنال ، لما كان ذلك المجتمع في حاجة الى الترجمة او ان حاجته إليها لا تزيد على الحرص على إغناء اللغة القومية وتطويعها لتعبر عن مختلف المعارف والعلوم . وتزداد الحاجة الى الترجمة كلما قلت المعرفة باللغات الى ان تصبح لا مناص منها لمن لا يعرف غير لغته الوطنية إلا اذا كان مكتفيا بذاته ، منكفئا على نفسه ، مقطوعا عن غيره ، وهذه أيضا وضعية نظرية كالوضعية المفترضة السابقة .

فالترجمة إذن هي رد الألسنة الى لسان والتمكين لمن اقتصر من الألسنة على لسان قومه في العلوم والمعارف والآداب ، حتى يفقه الكون ويعلم ما يعتمل في الثقافات الأخرى من تيارات وأفكار .

فهي تستدعي العلوم والمعارف الى دائرة هذا النوع من القرّاء ، في حين يتحرك نحوها من كان قادرا على قراءتها في مصادرها .

من هنا تتأكد مسؤوليتها ومسئولية القائم بها تجاه القارىء الفرد وتجاه المجموعة . إن المترجم مؤتمن على علم ومؤتمن على إيصاله في صورة تطابق صورته الأصل ، بدون زيادة ولا نقصان ولا تحريف ، ليفهم عنه القارىء ما نقل وكأنه قرأه في لغته ، حتى لا تكون معارفه عن الغير معدولة ، تقريبية ، او مشوهة فيحمل الأمور على غير ما يجب ان تُحَمل عليه ، ويبني على أساس واهٍ ويبقى محكوما عليه دائما بأن يكون في مرتبة دون مراتب المنقول عنهم .

لذلك اشترطوا في المترجم شروطا تبدو مجحفة ، وقامت في أنحاء الدنيا مدارس الألسن ، ومعاهد الترجمة ، وبيوت الحكمة لتعليم الناس هذا الفن

الراقي الذي يقوم من جملة ما يقوم على الثقافة والدربة وطول المراس وحذق الآليات . . ما ظهر منها وما بطن .

واكتفاءً بالكل عن الجزء ، وبالجمل عن التفاصيل نذكّر بشروط أربعة لا يتيسير لترجمة أن تنهض بدونها مجتمعة .

١ ـ ان يكون حذقُه للغة المترجم عنها في حذقه للغة المترجم إليها . والتسوية بين الحذقين ليست تسوية بالدّوُن وإنما بما زاد على متعارف الأوساط مما لا يفوز به الا القلة من العارفين بدقائق اللغتين .

٢ ـ ان يكون عميق المعرفة دقيقها بالقضايا التي يطرحها النص المترجم ، محيطا بفكر من كتبه ، مطلعا على جملة ما كتب اطلاع الدارس الواثق .

٣ ـ ان يكون حرصه على دقة المعنى وسلامة الفكرة في وزن حرصه على ألا تكون ترجمتها نصا متعثرا ، مقطوع الأواصر يبدو عليه الإعياء والتعب . فكثيرا ما ينسى التراجمة أنّ النص المنقول في حاجة الى ان يقرأ قراءة عادية تتماشى وروح اللغة المنقول إليها . فمهما كان الاختلاف بين اللغتين شاسعا ، ومهما كانت روحهما بعيدتين عن بعضهما غريبتين ، فإن المترجم والناقل الكفء واجدُ بينهما وجوه الصلة ومسالك استقامة العبارة فيجمع الى احترام المنقول احترام الناقل .

٤ ـ ان تكون له خبرة بالترجمة ومعرفة بصنوف الحيل التي يعتمدها التراجمة ، لإخراج النص على أكمل وجه وأحسن صورة . فكم من شخص يعرف اللغتين وتكون قدرته في الترجمة دون شخص آخر لا يزيد علمه باللغتين على علمه ، بل قد ينقص قليلا وذلك لمجرد أنه متدرب عليها عارفٌ بمسالكها .

و نشك في أن كل هذه المعاني كانت ماثلة في ذهن الأستاذ الدكتور منذر عياشي عند الترجمة ، وقد عبّر عن بعضها صراحة في مقدمة الكتاب (ص ٥ ـ ١٠) ، فهو ينقل الكتاب لـ«إرساء قواعد جسر يصل الفكر النقدي العربي المعاصر ببعض ملامح أكثر التيارات تجديدا في الفكر النقدي الغربي» (ص ٥) وهو يريد

ان يقدم للقارىء العربي «صورة مصغرة عن طريقة تفكير الرجل ومنهجه النقدي» (ص ٦) ، كما عبر بوضوح عن حرصه على ان يحقق الهدفين «بأكبر قسط من الدقة والموضوعية» (ص ٦) . والمواضيع التي اختار ترجمتها مواضيع تناسب وضع النقد في العالم العربي مشرقه ومغربه . «فنحن نعلم بكل الدقائق التي تدور في ساحة النقد في المشرق العربي ومغربه ، ونعلم ان أكثره غثّ بخس ، لا صلة له بالنقد ، كما ونعلم (كذا) ان أقله ثمين واعد وغيث معصر . فإلى هذا الأخير القليل ترجمنا لا إلى سواه» (ص ٦) .

والأكيد أيضا ان الأستاذ المترجم بذل جهدا كبيرا ولاقى من صنوف الصعاب والعذاب مالا يخفى على الْعَارف بهذه النصوص ، المقدر لصعوبة نقل حملها المعرفي والوقوع في أفقها النظري ، والحق ان الناقل يلقى من العنت في نقل بعض المفاهيم المستحدثة ما يكاد يثنيه عن عزمه لولا حرارة الإيمان وتوهج العقيدة . لذلك نقدر هذا الجهد حق قدره ، ونُكبر نية صاحبه إنجازه .

لكن احترام الجهد لا يمنعنا من أن نقول كلمة الحق خدمة للعلم وتمتينا لعُرى الأخوة التي تربطنا بالأستاذ الصديق .

فلقد كانت دهشتنا كبيرة بعد الفراغ من قراءة الترجمة ، ولفرط الدهشة اتهمنا النفس وقلّبنا الفكر مرات في الجملة الواحدة ، وقابلنا النص بالنص ، وقابلنا ما نعرف عن أفكار الرجل بما نقرأ ، فكان البون شاسعا أحيانا ، وكانت الآراء تضيع بين الجملة والجملة وتذوب في ركام من الأخطاء أفسدت النص وَبدّلت ما به من أفكار واشتمل عليه من مواقف فجاء النصّ . . العربي عييا ، متلعثما يكاد لا ينطق ، تعطل فيه القصد وغاب المقصد .

والأخطاء من الكثرة والتنوع بحيث يصعب تتبعها في كل الكتاب ، فلو فعلنا ذلك كانت القائمة طويلة مملة للقارىء الذي لا تهمه خلافيّات الاختصاص ، لذلك سنقتصر على ما ورد منها في فصل أساسي وُضِع عنوانا على الترجمة بأكملها وهو : «مفهوم الأدب» . (ص ٣٥ ـ ٥٩) .

كما نقترح على القارىء ألا تصنف الأخطاء أنواعا وإنما ان نتبع الترجمة صفحة صفحة ، ونبرز في كل مرة ما نراه منها مهما .

١ ـ الضوابط الشكلية

● تقوم الترجمة على جملة من الضوابط الشكلية يميل المترجمون الى إهمالها ، ويظنون أنها شكلية بمعنى ثانوية ، في حين ان المقصود انما هي الأمور المتعلقة بالشكل الخارجي للنص ، وكيفية اخراجه وتقديمه . وهي أمور لابد منها لما يحصل عنها من الفائدة .

وَمن أوْكد هذه الضوابط تدقيق الإحالات على النص الأصلي حتى يسهل الحصول عليه على من أراد ذلك ، وحتى يمكن للقارىء المتعقب أن يقارن بين النصين . والأمر في هذا الكتاب مهمل أو يكاد ، فيه عدم الدقة وفيه وجوهٌ من الخطأ أيضاً .

يقول المترجم في المقدمة «إن هذا الكتاب الذي نقدمه لقرّاء العربية إنما هو في الواقع مجموعة من الدراسات اخترناها من كتاب «تزيفتان تودوروف» «مفهوم الأدب» (La notion littéraire) ، ثم أضفنا إليها دراسة أخرى (. . .) هذه الدراسة هي «العلاقات المجازية» « (. . .) » . (ص ٥) .

وهاك وجوها من الفائدة التي كانت تحصل لو جاءت الإحالة مضبوطة ، ووجوها من عدم الدقة والخطإ .

ففي عنوان الكتاب بالفرنسية تحريف فهو في الأصل «La notion de littérature» والفرق واضح بين «المفهوم الأدبي» و«مفهوم الأدب» . ولئن لم يذكر شيئا عن هذا الكتاب في هذه الصفحة ، فإنه أعاد ذكره بالصفحة التاسعة من المقدمة مكتفيا بإضافة سنة النشر . وهذا غير دقيق ، ولو كان دقيقا لغنمنا منه علما مفيدا ، يفهم قارىءُ الترجمة ، ولا يمكن إلا أن يفهم ، أن هذا الكتاب كتاب جديد لتودوروف ألّفه صاحبه من سنوات (١٩٨٧) .

والحق أن هذا الكتاب إعادة لكتابات قديمة كان نشرها صاحبها بين «١٩٧١ و١٩٧٨» . . في كتابين من كتبه المبتدعة وهما : «أنواع الخطاب» ١٩٧٨ و«شعرية النثر» ١٩٧١ ، وليس بين النصين تغيير يذكر ، فقد اختصر المؤلف الإحالات ودقّق بعض الأمور في مواطن معدودة .

كل مافي الأمر نقل أغلب النصوص ، في نفس دار النشر ، من سلسلة إلى سلسلة . كان أغلبها في سلسلة «الشعرية» ، فأصبح في سلسلة «نقاط» ، وهي سلسلة أكثر رواجا وأقل تكاليف . والعارف بالنشر عامة والنشر في فرنسا بوجه خاص يدرك ما يقف وراءه مثل هذه العملية .

ولم يكن من الصعب الوقوف على هذه المعلومات ، ففي قفا الصفحة الثالثة من بداية الكتاب إشارة إلى ذلك ، وقوانين النشر في فرنسا تلزم الناشر . . بوضع هذه المعلومات حتى يكون القارىء على بينة من محتوى الكتاب . . الذي يشتريه ، وحتى لا يشترى ماتم له اقتناؤه ، وحتى يقتصد إن تحدث عن مؤلفات الرجل .

والفصول المترجمة ستةٌ ، ثلاثةٌ منها غير واردة في الكتاب المذكور ، لا واحد كما يذكر المترجم . فممّا ورد في كتاب «مفهوم الأدب» ثلاثة هي :

١ ـ «مفهوم الأدب» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٩» إلى صفحة «٢٦» .

٢ ـ «الشعر من غير البيت» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٦٦» إلى صفحة «٨٤» .

٣ ـ «مدخل إلى المحتمل» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٨٥» إلى صفحة «٩٤» .

أما الثلاثة الباقية فلم ترد فيه . أشار المترجم اشارة غير دقيقة إلى مصدر واحد منها . . وهو «العلاقات المجازية» (ص ٦١/ ٨٥ من الترجمة) ، «وقال إنه ورد في مؤلف جماعي عن دلالة الشعر» (ص ٢٥) . وسكت عن الفصلين الباقيين : «القراءة ـ بناء» (ص ١١ ـ ٢٥ من الترجمة) . . «وآلبشر ـ القصص

ألف ليلة وليلة» (ص ١٢٩ ـ ١٥٠ من الترجمة) . ومن المفيد أن نلاحظ أن نص «القراءة ـ بناء» نُشر ضمن كتاب تودوروف «أنواع الخطاب» من صفحة «٨٦» إلى صفحة «٩٨» وأعيد نشره ضمن كتابه «شعرية النثر» الذي أخرجه سنة «١٩٧٨» . . في سلسلة «نقاط» ، وهو نفسه إعادة لكتاب «شعرية النثر» . . الذي نشر أول مرة سنة «١٩٧١» . . ضمن سلسلة «بوييتيك» ، مضيفا إليه ثلاث مقالات ظهرت ضمن «أنواع الخطاب» من بينها المقال المترجم .

أما «البشر ـ القصص» فوارد في طبعتي «شعرية النّثر» وهو موجود في سلسلة «نقاط» المذكورة بين صفحتي «٣٥ و٤٦» .

من واجب المترجم أن يمد القارىء بكل هذه المعلومات لاتصالها بالأصل المترجم ولما يحصل عنها من الفائدة ، ولأنها ستسهل اقتناء الأصول لمن أراد الأصول كما ذكرنا .

بل أن المترجم مدعو في كل فصل يترجمه أن يذكر مكانه من الكتاب وهو مالم يفعله الأستاذ العياشي ، بل إن الحرص قد ذهب بالناس إلى ضرورة إثبات صفحات النص الأصلي . . والصفحات المناسبة لها في الترجمة العربية . فإذا كان النص الفرنسي يبدأ صفحة «٩» ، وضع المترجم في الطرّة الصفحة بين معقّفين [٩] ، ويعلن عن بداية الصفحة الموالية حيث انتهت بـه الأولى وهكذا . . .

وزيادة في الحرص على الأمانة في أداء المعنى ومراعاة لمن قد يقتضيه النص المترجم من وجوه التبديل على البنى الأصلية للغة المترجم إليها . . بالتصرف فيها بالتقديم والتأخير والزيادة والحذف والإبدال ، وتعاقب الوظائف لزم أن يكون النص المترجم معربا تمام الإعراب ، حتى لا نخلط بين الوظائف ونداخل بين المحلاّت .

لكن أنّى لنا ذلك والمطبعة العربية كسولة ، والطابع العربي وقارىء الكتاب ومروجه يقتصدون على حساب حياة اللغة ؟ فلسنا إذن نلوم المترجم وإنما نشير إلى وضع لابد من تجاوزه .

II ـ النص

جدول الأخطاء

ص ـ ٣٥ ـ (وتقابلها في الأصل ص ٩ إلى منتصف السطر الخامس قبل الأخير منها)

«إذ سينصب تساؤلي في المكان الأول ، ليس على كينونة الأدب نفسها ولكن على الخطاب الذي يحاول . . أن يتكلم عنه وذلك كما سيأتي» .

"mon interrogation portera, en premier lieu, non sur l'être même de la litterature, mais sur le discours qui, comme celui qui suit, tente d'eu parler."

في هذه الترجمة عدم دقة ، وزيغٌ عن سَمْت العَرَب في بناء الجملة واضح .

- فالالتصاق بالنص أدى إلى نقل الأمور نقلا حرفيا في قوله «في المكان الأول» ووجوه التعبير عن هذا بالعربية كثيرة كأن نقول : أبدأ بالسؤال عن ، أتناول بالسؤال أولا ، أتناول بالسؤال بدءا ، أشرع بالسؤال عن . .

- البناء على الناسخ «ليس» في الجملة أمر غريب ، والأولى أن تستعمل اللام النافية .

- الضمير العائد في «يتكلم عنه» . فالمفروض أن يعود على المضاف لا على المضاف إليه . . في التركيب الجزئي «كينونة الأدب» .

- لا مسوّغ في آخر الجملة لا للاستئناف ولا للحال على هذا النحو ، « وذلك كما سيأتي » ، زد على ذلك الخطأ في فهم الجملة الفرنسية . فليس في معناها إطلاقا معنى المستقبل كما ذكر المترجم ، وإنما هو يشير إلى خطابه وقت التكلّم ، ولذلك كان بالامكان ترجمتها بـ«شأن خطابي هذا» .

«ولكن من سيقول لنا إن الطريق المتبع لا يحتوي على فائدة تعادل نقطة الوصول» .

«mais qui nous dira si le chemin suivi n'a pas autant d'intérêt que le point d'arrivée».

- لا معنى في العربية لقوله : «ولكن من سيقول لنا» ، وهي إلى ذلك ليست ترجمة دقيقة لبداية الاستفهام في الجملة الفرنسية . وكان الأولى التفكير في المقابل العربي «من أدرانا» .
- «لا يحتوي على فائدة تعادل نقطة الوصول» لا يخلو هذا التركيب من ركاكة ، زد على ذلك عدم تقيده بالمعنى الدقيق . فالكاتب يستفهم مؤكدا معنى الاستفهام . ولذلك كان بالامكان ترجمة الجملة على هذا النحو : «لكن من أدرانا أن أهمية الطريق التي نسلك ليست في أهمية نقطة الوصول» ؟ .

«يجب أن يكون البدء شكّا بشرعية مفهوم الأدب : إذ ليس مسلما به لأن الكلمة موجودة أو لأنها مستعملة في المؤسسة الجامعية» .

"Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de litterature: ce n'est pas parce que le mot existe, ou qu'il est en usage dans l'institution universitaire, que la chose va de soi."

في هذه الترجمة وجوه من عدم الدقة والخطإ :

- إخراج الجملة إخراجا فعليا والاضطرار إلى بناء الفاعل على الجملة المصدرية «أن يكون . . .» أصاب الترجمة بالاضطراب ويتبين بوضع المقابل العربي البسيط :

«علينا أن نبدأ بالشك في» . وإلى أن يجدّ جديد ، فالشك في والريب في لا «ب» .

- عدم تقدير معنى التنقيط في الفرنسية ، فللتنقيط في هذه الجملة وظيفتان ، هما الربط والتفسير . وقد أدى المترجم الوظيفتين بـ«إذ» فما فائدة الاحتفاظ بالتنقيط إذن ؟
- إخراج الجملة بعد إذ مخرجا يختلف تماما عن الجملة الفرنسية ، وهذا خطأ في الفهم خطير . . نفسره بذكر الترجمة اللائقة .

«فليس وجود الكلمة في اللغة ، وجريانها في الاستعمال بالمؤسسات الجامعية بكافيين للقطع بضرورة وجوده» . . (الضمير في وجوده يعود على مفهوم الأدب) .

«(. . .) ولكن نظرة سطحية في الموضوع تكشف لنا أنها لم تكن حاضرة دوما ، ذلك لأن كلمة «الأدب» بمعناها الحالي» .

"On n'a pas encore fait l'histoire complète de ce mot et de ses équivalents dans les différentes langues et aux différentes époques; mais un coup d'oeil même superficiel sur la question révèle qu'il n'a pas été toujours present. Dans les langues européennes, le mot "littérature" dans son sens actuel, est tout récent..."

أثبتنا النص الفرنسي كاملا وأثبتنا جزءاً من الترجمة ليتبين الخطأ . وهو خطأ في فهم الجملة الفرنسية نتج عنه قلب المعنى تماما . فالعارف بالفرنسية يتبين أن بنية الاستدلال في الجملة تقوم على الانتقال من العام إلى الخاص . وأن الخاص تمثيل لا تفسير . وإذ لم يفهم المترجم هذا أخرج الجملة الثانية تفسيرا للأولى وتعليلا بقوله : «ذلك لأن» فسبب ما تقدم ما تأخر ، في العربية ، وهذا ضد المعنى المقصود ، ولذلك يكتفى هنا بالعطف كأن نقول مثلا :

«فكلمة أدب في اللغات الأوربية بمعناها الحالي حديثة عهد ، يكاد تاريخها لا يرتد إلى أبعد من القرن الثامن عشر» .

ص٣٦ : (وهي في الأصل الأسطر الباقية من ص- ٩ -ومنتصف الصفحة - ١٠ - تقريبا) .

«ونتيجة لذلك لا تعرف أيضا الكلمات التي تميز بين الجنس والنوع» .

"(...) et donc aussi les mots qui designent le genre plutôt que l'espe̍ce».

● من الصعب ترجمة الجملة إلى العربية ، لكن تجنب الصعوبة لا يكون بإفساد المعنى كما هو الحال في الجملة المقترحة . وهذا النوع من التعبير ، على صعوبته ، يمكن ترجمته بقولنا : « (. . .) كلمات تكون بالجنس . . ألصق منها بالنوع» .

«إذ من يجرؤ اليوم أن يفصل بين ماهو أدب وبين مالا يمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات كتابية لا تحصى تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جداً» .

"qui oserait trancher aujourd'hui entre ce qui est littérature et ce qui ne l'est pas, face a la variété irreductible des écrits qui s'offrent à nous, dans des perspectives infiniment différentes."

ترجمة الجزء الثاني من الجملة فاسدة . . تقوم على سوء تقدير لبنية الجملة الفرنسية ، فالاستفهام المقصود به في الفرنسية الاستبعاد . . مرتبط عضويا بالجزء الثاني من الجملة المبدوء بـ «face à» ، في حين أُخرجت الجملة الثانية في الترجمة على القطع . زد على ذلك التعثر في اللغة والبقاء في إسار التركيب الفرنسي . . مما نتج عنه جملة ليس لها من العربية إلا المظهر الخارجي ، وليس لها من المعنى شيء .

والغريب أن ترجمة هذا النوع من الجمل متيسّر في العربية . . فهاك نموذجا :

«فمن منا في مقدوره الآن الفصل فصلاً قاطعا . . بين ماهو أدب وماليس أدبا . . حيال هذا التنوع الجامح . . لما يُعرضُ علينا من أصناف الكتابة السائرة في مسالك مغرقة في الاختلاف ؟» .

ص ٣٥ ـ ٣٦ : (نصف الصفحة العاشرة في الأصل إلى نهاية الفقرة الثانية منها)

«يعمل الكيان ضمن علاقات شخصية متداخلة كما يعمل ضمن علاقات اجتماعية ، ها هنا أمر يبدو لا اعتراض عليه ، فليكن ، ولكن على أي شيء تم البرهان هنا ؟ لقد تم على أنه ضمن نظام أكثر اتساعا ، والذي هو مجتمع ما أو ثقافة ما ، ثمة عنصر متميز نرجع إليه عندما نستخدم كلمة «الأدب» ، فهل تم البرهان في الوقت نفسه . . أن كل المنتوجات الخاصة التي تضطلع بهذه الوظيفة تشترك في طبيعة عامة ويحق لنا أيضا أن نميزها ؟ لا أعتقد أبدا . . .

"Une entité "literature" fonctionne dans les relations intersubjectives et sociales, voilà ce qui semble incontestable. Soit. Mais qu'a-t-on prouvé par là Que, dans un systeme plus vaste, qui est telle société, telle culture, il existe un element identifiable, auquel on se réfère par le mot "littérature." A-t-on demontre en même temps que tous les produits particuliers qui assument cette fonction participent d'une nature commune, que nous avons également le droit d'identifer¿ Nullement."

الفقرة الفرنسية معقدة ، طويلة ، متفرعة طول الفكرة المعبر عنها وتفرعها . لذلك جاءت ترجمتها مضطربة في بنيتها العربية ومعناها ، وتقترح بيانا لما فيها من اضطراب إعادة ترجمتها :

«فالقول بوجود كيان أدبي فعَّال في العلاقة بين المتخاطبين ، وفي العلاقات الاجتماعية أمر يبدو لا شك فيه ، نعم . ولكن علام يدل ذلك ؟ على أننا نجد ضمن نظام أوسع ، هو نظام المجتمع أو الثقافة ، عنصراً يمكن عزله . . نشير إليه بلفظة أدب» . أفي هذا برهان على أن كل صنوف الإنتاج الخاصة المؤدية إلى نفس الوظيفة ذات طبيعة مشتركة ، من حقنا أيضا عزلها والتعرف عليها ؟ قطعا ، لا .

ص ٣٨ : (من منتصف ص ١١ بالأصل إلى نهاية السطر الرابع قبل الأخير من نفس الصفحة) .

«ولكن اذا دقننا النظر فسنرى أن الكيان البنيوي لا يتناسب بالضرورة مع الكيان الوظيفي الأكيد» .

"A l'entité fonctionnelle incontestable (admettons-le pour l'instant ne correspond pas forcément une entité structurale."

ترجمة هذه الجملة غريبة محيرة ، ففيها زيادة لا نجدها في النص الفرنسي : «ولكن اذا دققنا النظر» ولا موجب لها . وفيها سهو عن ترجمة ما كانت تجب ترجمته : . . « ماهو بين قوسين في الفرنسية» . اللهم إلا اذا كان الزائد ترجمة للناقص !! وفيها خطأ في فهم الجملة الفرنسية نتج عنه فساد المعنى المترجم . وكان يمكن أن تكون الترجمة على هذا النحو :

«ليس للكيان الوظيفي وهو كيان لا نزاع فيه ، (ولنسلم بهذا إلى هذا الحد) لَيْسَ لَهُ بالضرورة كيان بنيويٌ يوافقه» .

«وهنا نرى خلافا في وجهة النظر بالأحرى وليس خلافا في الموضوع» .

"c'est là une différence de point de vue plutôt que d'objet."

ليست الجملة عربية ولا نفهم مسوغات توسط «بالأحرى» بين الفرعين ، والحق أن ترجمة الجملة ميسورة :

«والخلاف هنا خلاف في وجهة النظر أكثر مما هو خلاف في موضوع النظر» .

«وإن كان هذا يدعونا لكي نبحث ، فلعل الأمر ليس كذلك» .

(bien qu'elle nous incite à chercher si tel n'est pas le cas).

في هذه الجملة سوء فهم لما جاء بعد أداة الشرط الفرنسية «si» ومافي هذه الجملة لا ينفصل عن الجملة التقريرية التي سبقتها ، حيث وقع القطع بعدم تلازم الكيان الوظيفي والكيان البنيوي ، فعدم التلازم هذا يدفع إلى البحث عما اذا كان الأمر بالفعل هكذا أم أنه عكس ذلك :

«وإن كان الأمر يدفعنا إلى البحث عما إذا لم تكن الأمور كذلك» .

«ومادام الحال هكذا ، فإن التعريفات الوظيفية للأدب «تكون بما يفعله الأدب ، وليس بالأحرى من حيث هو كائن» عديدة جدا» .

"Or, les définitions fonctionnelles de la littérature (par ce que elle - ci fait, plutot que parce qu'elle est) sont trés nombreuses."

لم ينتبه المترجم إلى أن ماجاء بين قوسين في الجملة الفرنسية تفسير وزيادة توضيح . وليس أحكاما وجملا مستأنفة ، لذلك جاءت الترجمة العربية في غاية الفساد . ونقترح قراءتها على هذا النحو :

«يبقى أن تعريفات الأدب الوظيفية (وهي تعريفات يعتد فيها بما يفعله الأدب قبل الاعتداد بما هو في ذاته) كثيرة جدا .

ص ٣٩ : (في الأصل ، الثلاثة أسطر الأخيرة من «ص ١١» إلى أواسط الفقرة الثالثة من ص ١٢)

«الشعر هو أساس الكائن عبر الكلام» .

“la poésie est la fondation de l’être par la parole.”

اختار المترجم من معاني الكلمة الفرنسية “fondation”

أقل المعاني تمشيا مع جملة «هيدجر» المشهورة ، فالمقصود هنا ليس الأساس الثابت وإنما عملية التأسيس والفعل الذي يبني الكيان باستمرار :

« الشعر تأسيس الكيان بالكلام»

« ولكي تكون ثمة وظيفة انطولوجية لن تبقى على الأقل هناك وظيفة» .

“Pout être fonction ontologique, elle n’en reste pa moins une fonction.”

لم يفهم المترجم التركيب الفرنسي ، فخرج عن المعنى المقصود تماما ، وجاء بجملة غريبة البنية غريبة المعنى . والأولى أن يقال :
«أما أنها وظيفة أنطولوجية ، فلا يمنع كونها وظيفة على كل حال» .

وهناك متشائمون (. . .) وأستطيع أن أنطلق من الأسئلة التي اقترحوها .

“Bien d’autres optimistes m’ont déjà précedé dans cette voie, et je peux partir des reponses qu’ils ont suggerées.”

الخطأ هنا يصعب تعليله ، فلقد وقع بمناسبة عبارات فرنسية جارية يعرفها المبتدئون فـ“optimiste” في الفرنسية تعني المتفائل و “réponse” تعني الجواب ! !

ص ٤٠ :(من منتصف «ص/١٢» بالأصل إلى آخر الفقرة الأولى من صفحة ١٣) .

«ولكن يمكن أن نفترض أنها التعريف الذي رآه أرسطو عندما تحقق أولا أن التمثيل الشعري مساوق للتمثيل الذي تصنعه «الألوان والصور» .

"On peut supposer que c'est elle qu'a en vue Aristote lorsqui'il constate premiěrement, que la repřésentation poētique est parallẻle ā celle qui se fait "par les couleurs et les figures".

في هذه الترجمة تعابير لا تقع على ما أراده كاتب الجملة الفرنسية فـ"avoir en vue" في الفرنسية لا تدل على ما قاله المترجم ، وإنما على حضور شيء وقت القيام بشيء آخر . والفعل "constater" لا يعني «حقّق» «وتحقق» . وإنما يعني بالأحرى «لاحظ» وَ«عاين» ، ويمكن ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«وجائز أن نفترض أنه التعريف الذي كان ماثلا في ذهن أرسطو ، عندما لاحظ أولا ، أن تمثيل الشعر موازٍ لما يحصل منه بالألوان والصور» .

«لا تشير الجمل الأدبية إلى الأفعال الخاصة والسبب لأن هذه الأفعال هي وحدها قادرة على إنتاج نفسها واقعيا» .

"Les phrases littẻraires ne designent pa les actions particuliẻres, qui sont les seules ā pouvoir se produire rẻellement".

الغريب أن المترجم لم يعد بمناسبة هذه الجملة والجملة السابقة إلى ترجمات العرب لهذه الفقرة من كتاب «الشعر» لارسطاطاليس ، ولو رجع إليها لفهم الأمر على وجهه ، ولتجنب مثل هذه السقطات في الترجمة ، معروف أن ارسطاطاليس يقارن هنا بين الشعر والتاريخ . وأن العرب القدامى ترجموا "les actions" «بالوقائع» . وقد فهموا أن الوقائع تقع لا «تنتج نفسها» كما ذكر ، ففعل "se produire" في الفرنسية معناه «وقع» :

«لا تشير الجمل الأدبية إلى وقائع مخصوصة قادرة على أن تجري حقا» .

«ولكن هذا ليس عدلاً» .

"Mais cela n'est pas juste".

لا وجه للعدل هنا . فالكاتب يدفع رأي «نورثروب فراي» ويخطئه .

«ولقد لاحظ المنطقيون الحديثون الأول كـ«فيرج» مثلا أن النص الأدبي لا يخضع إلى اختيار عن الحقيقة» .

"Les premiers logiciens modernes (Frege, par exemple) avalent déjà remarqué que le texte littéraire ne se soumet pas a l'épreuve de vérité".

لا نستبعد الخطأ المطبعي في آخر الجملة ، فلعل المترجم أراد «اختبار» فأخرجت المطبعة «اختيار» ولكن مع ذلك تبقى الجملة غير عربية . وكأن المترجم لا يعرف أدبيات البلاغيين وأهل الميزان ، فلو كان يعرفها لقال :

«ولقد لاحظ المناطقة المحدثون الأول (. . .) أن النص الأدبي لا يوزن بموازين الصدق والكذب» .

ص ٤١ : (بقية صفحة ١٣)

«إذ يمكن لنا أن نتساءل ، فلعلنا هنا قد قمنا بعملية إبدال لنتيجة من نتائج كائن الأدب وضعناها موضع تعريفه» .

"On pourrait se demander si l'on n'est pas en train ici de substituer une conséquence de ce qu'est la litterature à sa définition".

التركيب ليس عربيا ، والجملة غير تامة ، لأن الابدال يقتضي مبدلا ومبدلا منه . وجملة «وضعناها موضع تعريفه» . . لاتكون مبدلا منه لأنها مُنزّلةٌ . . منزلة النعت «لنتيجة» .

ولذلك نقترح هذه الترجمة :

«قد نتساءل عما إذا لم نكن ، هنا ، نستعيض عن تعريف الأدب بنتيجة من نتائج البحث عن هويته .

«من أجل هذا يجب أن لا نغير شيئا من تركيبها ولكن يجب أن نقول لأنفسنا فقط أننا لا نهتم بحقيقتنا لأن قراءتنا لها تتم كقراءاتنا لشيء أدبي» .

"Il ne faut pour cela rien changer dans sa composition, mais simplement se dire qu'on la lit "comme" de la littérature".

في الترجمة خطآن بارزان . ففي الجملة الأولى علّق تحقيق الغاية «من أجل هذا» . . بوقوع فعل الوجوب ، فأصبح المعنى أن قراءة الحكاية قراءة أدبية تتم إن لم نغير شيئا من تركيبها ، في حين أن المقصود هو أنك تستطيع أن تقرأ حكاية قراءة أدبية «دون أن يقتضي ذلك التغيير من تركيبها» .

والخطأ الثاني بناء الجملة الأخيرة بناء التعليل ، «لأن قراءتنا لها . . .» وهذا غلط محض ، وليس في الجملة الفرنسية ما يدعو إليه ، بل إننا نستغرب أن ذهب المترجم إلى هذا المعنى .

«ولا يلزم عن ذلك إدخال أي تغيير على بنيتها ، بل يكفي ، أن نقول لأنفسنا ، إننا لا نهتم بصدقها وأننا نقرأها كما نقرأ الأدب .

«وأود أن أقول إن كل شيء يشبه الجملة الروائية فهي ليست صوابا ولا غير متخلية» .

"On aurait envie de dire que, tout comme la phrase romanesque n'est ni vraie ni fausse bien qu'elle decrive un événement, la phrase poétique n'est ni fictive ni non fictive; (....)."

الجملة معقدة ومن حق المترجم ألا يفهم ، فلقد أتعبته الجملة فقفز على سطر كامل من النص الأصلي . وطبعا جاءت الجملة العربية مشوهة .

ويمكن ترجمتها على هذا النحو :

«ونود أن نقول إن الجملة الشعرية لا هي تخيل ولا هي لا تخيل شأنها شأن الجملة الروائية ، فهذه ليست صادقة وليست كاذبة رغم دورانها على أحداث ووقائع» .

ص٤٢ : (ص ١٤ من الاصل إلى السطر الرابع من الفقرة الثالثة) .

فإذا كان كل شيء يدخل في عداد الأدب هو بالضرورة تخييلي (. . .)»	**“si tout ce qui est habituellement considéré comme littérature n’est pas forcément fictionnel (…).**

الترجمة تعكس المعنى تماما :

«فإن لم يكن ما يعتبر في العادة أدبا تخييليا بالضرورة فإن (. . .)»

ص٤٣ : (ص ١٤ من السطر الرابع من الفقرة الثالثة إلى منتصف الفقرة الثانية من صفحة ١٥) .

«وهذا يعني إعادة تعريف المصطلح في داخل التعريف» .	**“ce qui revient à reprendre le terme à definir à l’interieur même de la définition”.**

يشير المؤلف هنا إلى قضية منطقية معروفة تقضي بألا يكون المعرف أداة التعريف كمن يعرف الماء بالماء .

فتكون ترجمة الجملة :

ومعنى ذلك استعمال اللفظ المقصود بالتعريف في متن التعريف ذاته» .

«إلا أنه في بعض نواحي القرن الثامن عشر حدث تغيير ما» .	"Quelque part, au XVIII siecle, un renversement s'opĕre, (...)".

لم يأبه المترجم لمعنى الفاصلة فأخرج الجملة في العربية مخرجا غريبا بناه على اضافة غير مقصودة : «نواحي القرن الثامن عشر» . ثم إن ترجمة "renversement" بتغيير ترجمة دون المعنى قوة .

ونقترح الترجمة الآتية :

«وفي مكان ما ، في القرن الثامن عشر ، جد انقلاب (. . .)»

«ففي عام ١٧٤٦ ظهر كتاب في علم الجمال لخص المعنى المشترك للعصر . إنها الفنون الجميلة ، وقد ردها الراهب باتو إلى مبدأ واحد (. . .) كما ظهر عام «١٧٨٥» عنوان آخر لكارل فيليب مورد تيزهو : بحث اجتماع كل الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الانجاز لذاته» .	"En 1746, par ait un ouvrage d'esthĕtique qui resume le sens commun de l'ĕpoque: Ce sont les Beux-Arts reduits ă un même principe de l'abbĕ Batteux; (...) En 1785, un autre titre lui fait ĕcho: c'est l'Essai de reunion de tous les beux-arts et sciences sous la notion d'accomplisement en soi de Karl Philipp Moritz".

ما سطّرناه جاء في الأصل بخط مختلف إشارة إلى كونه عناوين كتبٍ . فليس يحق للمترجم التصرف فيها ، كما لاحظنا ذلك في الترجمة . فيكون عنوان الكتاب الأول : «الفنون الجميلة وردها إلى مبدإ مشترك» أو «رد الفنون الجميلة إلى أصل واحد» . . .

أما عنوان الكتاب الثاني فقد أخطأ في ترجمته فـ"accomplissement" المستعملة هنا لا تعني الانجاز وإنما تعني بلوغ الكمال أو الاكتمال . ونقترح ترجمته على هذا النحو .

«محاولة لجمع الفنون الجميلة والعلوم في مفهوم الاكتمال» .

«وتفوق هنا فعل «أعجب» على فعل «علم» ؟!

"plaire" l'emporte ici sur "instruire".

فليسمح لي الأخ المترجم هنا أن أتهمه بعدم التمكن من اللسان الفرنسي ، وقلة الاطلاع على الثقافة العربية . فما وُضع بين ظُفرين في الجملة الفرنسية هو أفعال مستعملة استعمال الأسماء ، فيقول الفرنجية "*Le plaire*" ودليل الإسمية إدخال أداة التعريف عليه . إذن فلا مجال هنا للتحدث عن «فعل» مرتين . ثم إن المطلع على الآداب القديمة والأدب العربي منها على وجه الخصوص ، يعرف أن ثقافتنا قد اهتمت بزوج «الإفادة» و«الإمتاع» اهتماما لا مثيل له . ولذلك نترجم الجملة على هذا النحو :

«لقد أصبح الإمتاع هنا مقدَّما على الإفادة» .

«وصار مفهوم الجميل الآن يعرف بطبيعته اللا نفعية ، وذلك بعد أن يخلط مع النفعي» .

"Aprés avoir été confondu avec l'utile, le beau se definit maintenant par sa nature non ùtilitaire".

تقوم الجملة الفرنسية على تقابل بين زمنين : ماض عبر عنه بـ"avoir été" وحاضر دلت عليه أساسا صيغة الفعل "se definit" و "maintenant" وقد فهم المترجم ذلك إلا أن استعمال المضارع في آخر الترجمة أدى إلى فهم معكوس . اللهم إلا أن يكون «الناسخ» قد سقط عند الطباعة .

وهاك ترجمة الجملة :

«فبعد أن كان الجميل يخلط بالنافع أصبح الآن يعرف بطبيعته المجانية» .

ص ٤٤ = (منتصف ص ١٥ في الأصل إلى بداية الفقرة الثانية من ص ١٦) ،

«إذا لم يكن للعمل الفني من سبب في وجوده إلا أن يدل على شيء خارج عنه فإنه يصير بهذا عبارة عن قطعة غيار» .

"si une oeuvre d'art avait pour seule raison d'être d'indiquer quelque chose qui lui est exterieur, elle deviendrait par la même accessoire".

ترجمة الجملة مقبولة لولا هذه النهاية المحرجة . . التي يحتار المرء في سببها . فما أبعد كلمة "accessoire" عن قطعة الغيار . فهي في الفرنسية تقابل كلمة "principal" مقابلة الأساسي والثانوي في العربية . فالأثر الذي هذا شأنه يصبح «أثراً ثانوياً» . . لا قطعة غيار .

ص ٤٥ = (من بداية الفقرة الثانية من صفحة ١٦ إلى السطر الخامس قبل الأخيرة منها) .

«ولكن الهدف الوظيفي ألحق في وقت مبكر ، بالرؤية البنيوية فأخذ وجود العمل يساهم أكثر مما تبقى في جعلنا نلاحظه لذاته وهذه هي سمته النظامية»

"Mais, trés tôt, la visée fonctionnelle a été complétée par un point de vue structural: un aspect de l'oeuvre, plus que tous les autres, contribue à nous la faire percevoir en elle - même, c'est son caractere systématique."

الحق أن قارىء الترجمة العربية لا يفوز بمعنى لتداخل الأمور وورود التراكيب على غير نظام . نعم إن الجملة الفرنسية معقدة ، والفكرة دقيقة لكن تلك محن الترجمة .

وهذه ترجمة الجملة :

«إلا أنه وقع منذ وقت مبكر جدا اتمام المقصد الوظيفي بوجهة النظر البنيوية [وقالوا] إن مظهرا من الأثر يساهم أكثر من بقية المظاهر في جعلنا ندركه كموجود في ذاته ، هذا المظهر هو انتظامه وطبيعته النسقية» .

«وقد سبق لديدرو أن عرّف الجميل بالنظام وبالشكل وهذا أمر تجاوزه اسم البنيوية» .

"Diderot définissait déjà le beau par le système, par la suite, on remplacerea le terme de "beau" par celui de "forme", qui à son tour, sera evincé par" structure".

الترجمة غالطة وغير أمينة . فليس ديدرو هو الذي عرّف الجميل بالشكل ، وإنما الناس بعده عوضوا كلمة «الجميل» بكلمة «الشكل» . وهذا الخطأ سببه أن المترجم لم يفهم معنى التنقيط في الجملة ، ولم يفهم العائد عليه الفعل في "on remplacera" ثم إنه لم يفهم ماجاء بعد ذلك فوضع الأمور بدون تدبر .

ويمكن ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وقد سبق ليدرو أن عرّف الجميل بالنظام ، ثم عُوضت لفظة «جميل» بلفظة «شكل» وهذه بدورها سَتُقصِيها لفظة «بنية» وتأخذ مكانها» .

«فليس فقط في الخطاب المقارن عادة بالخطاب الأدبي ـ والدعاية من ضمن ذلك ـ نلاحظ نظاما دقيقا ، أو في أواليات متطابقة مثل (القافية ، تعدد المعاني . إلخ) ولكن أيضا في تلك التي هي أكثر بعداً من حيث المبدأ» .

"Ce n'est pas seulement dans les discours habituellement comparés à la littérature- ainsi la publicité-que l'on observe une organisation rigoureuse et, même, l'emploi de mécanismes identiques (rime, polysémie, etc;) mais aussi dans ceux qui en sont, en principe, les plus éloignés".

في الترجمة خطآن بارزان في فهم الجملة الفرنسية ، فقد جعل المترجم «الأواليات المتطابقة» معطوفة على «في الخطاب المقارن عادة . .» ودليل ذلك استدعاؤه نفس حرف الجر «في» بعد أو . بينما هي معطوفة في الجملة الفرنسية على «نظاما» . ثم إنه جعل «البعد» في آخر الجملة من حيث المبدأ ، بينما ورد ذلك في الفرنسية بين فاصلين وتترجم عادة بـ«مبدئيا» .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا الشكل :

«فليس الانتظام الصارم بل استعمال بعض الآليات المطابقة لآليات الأدب . . (كالقافية وتعدد الدلالات وما إليهما) . . وقفا على المخاطبات التي جرت العادة بمقارنتها به شأنه الدعاية مثلا ، وإنما نجد ذلك أيضا في أنواع من المخاطبات ، هي ، مبدئيا ، من أبعد ما يكون عن الخطاب الأدبي» .

ص ٤٦ = (من آخر صفحة ١٦ بالأصل إلى السطر الثالث قبل الأخير من الفقرة الأولى بصفحة ١٧) .

«وتقوده هذه الفرضية إلى طريق مسدودة ، وليس ذلك بسبب نقص البراهين ، ولكن بسبب جوهرها : ففي قصيدة طويلة نسبيا نستطيع أن نعثر على اسم من الأسماء مكتوبا فيها» .

“Son hypothése aboutie ̀a une impasse, non par manque de preuves, mais plutôt par surabondance: dans un poẽme raisonnablament long on peut trouver inscrit n’importe quel nom”.

في هذه الترجمة ثلاثة أخطاء أساسية .

- لا مسوغ لاستعمال المضارع في بداية الجملة . فالمؤلف يتحدث عن قضايا تاريخية ، والحكم في الجملة الفرنسية قاطعٌ في الماضي .
- ليس لكلمة “surabondance” الفرنسية علاقة بمفهوم الجوهر .

● ليس المعنى أننا نعثر على اسم من الأسماء وإنما على أي اسم من الأسماء .

ونقترح تعويض الترجمة المقترحة بهذه :

«وقد أدت به هذه الفرضية إلى طريق مسدودة لا من نقص في البراهين ، ولكن من كثرتها كثرةً مفرطةً فمن المُمكن أن نجد في قصيدة معقولة الطول أي اسم من الأسماء مرسوما فيها» .

ص ٤٧ = (وما تبقى من ص ١٧ ونهاية القسم الأول بصفحة ١٨) .

«ولكن هذا النظام لا يجعل اللغة الروائية «غير شفافة» إنه على العكس من ذلك يؤدي «في الرواية الأوروبية الكلاسيكية على الأقل» إلى عرض المواضيع والحوادث والأفعال والشخصيات» .

"mais ce systéme ne rend pas le langage romanesque "opaque". Bien au contraire, ce dernier sert (dans le roman européen classique, tout au moins) à représenter des objets, des événements, des actions, des personnages;

في هذه الترجمة خطأ أساسي . . يقوم على قلب المعنى لعدم توزيع الافعال على الفاعلين بما يقتضيه التركيب الفرنسي . ففاعل الفعل "rendre" هو «النظام» ، أما فاعل "servir" فهو «اللغة» لا النظام كما جاء في الترجمة ، والأمر واضح في الفرنسية إذ بيَّن المؤلف الفاعل بقوله "ce dernier" والأخير المشار إليه هو "le langage" .

ص ٤٨ = (من بداية الفقرة الثانية من ص ١٨ إلى منتصف السطر السادس قبل الأخير منها) .

«لقد قامت في عصرنا هذا محاولات عدة لدمج التعريفين

"A notre époque, plusieurs tentatives ont été faites pour amalgamer

معا . . . ولكن بما أن أي واحد من التعريفين لم يؤخذ بمعزل عن الآخر ولم يكن مرضيا فعلا ، فإن إضافة الواحد إلى الآخر لا تقودنا نحو تقدم يذكر ، ولكي يتم تلافي الضعف فيهما يجب أن يكونا منفصلين (. . .)» .

les deux définitions de la littérature. Mais comme aucune d'entre elles n'est, prise isolement, satisfaisante, leur simple addition ne peut guere nous faire avancer; pour remédier à leur faiblesse, il faudrait que les deux soient articulées (...)".

في هذه الترجمة ثلاثة أخطاء في المعنى :

- إن تعريف الأدب غير التعريف الأدبي ، وما وقع دمجهما في النص الفرنسي تعريفَيْ الأدب لا التعريفين الأدبيين .

- «لم يؤخذ بمعزل عن الآخر» نُزل في الجملة العربية منزلة الخبر للناسخ «أن» في حين نُزّل مقابلها في الفرنسية منزلة الاعتراض الدال على الإمكان .

- معنى "articulées" في الفرنسية ليس الانفصال ، وانما هو الاتصال بالتّمَفْصُل . أي هو ترابط التعريفين مع استقلال الواحد منهما عن الآخر .

ونقترح ترجمة الفقرة على النحو الآتي :

«لقد قامت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفي الأدب [المذكورين] ، لكن بما أنه ليس من بين التعريفين تعريف إن اقتصرنا عليه أرضى حق الإرضاء ، فإن مجرد الجمع بينهما لا يُعيننا على التقدم في المسألة تقدما يذكر . ولتلافي ما يعتورهما من نقص كان يجب أن يكونا مترابطين (. . .)» .

ص ٤٩ = (ما تبقى من صفحة ١٨ ونهاية السطر الخامس من الفقرة الثالثة من صفحة ١٩) .

«إلا أنه يتابع اتجاها آخر يبدو في ظاهره أنه يتابع التعارض بين الاستعمال العادي والاستعمال الأدبي» .

"Suit cependant une autre distinction, qui, en apparence, continue l'opposition entre usage courant et usage littéraire .

الترجمة خطأ في تقدير عناصر الجملة وفي معنى بعض الكلمات . ففاعل الجملة الفرنسية هو ماجاء في الترجمة مفعولا به «اتجاها» ، وقد أدى ذلك إلى قلب المعنى المقصود . ثم إن "distinction" في الفرنسية ليست الاتجاه .

ونقترح ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«إلا أنه يأتي ، إثر ذلك ، وجه للتفريق آخر يواصل في الظاهر المقابلة بين الاستعمال العادي والاستعمال الأدبي» .

ص ٥٠ = (ما تبقى من صفحة ١٩ وبداية الفقرة الثانية من صفحة ٢٠) .

«إن التقارب التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو شيء لا تكونه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الاشارات نفسها ، ونحو إشارات أخرى) وأن المقابلات بين مركز نابذ ومركز جاذب ، بين جمل وصفية وجمل فصحى ، بين رموز إشارية ورموز تعليلية تتسق مع التمييز الأول . ولذا فإن التوجه الداخلي هو الذي يميز الاستعمال الأدبي . ويجب أن نلاحظ أن كلا من فراى وويليك لا يؤكد البتة الحضور المطلق لهذا

"l'oppostion sous-jacente est entre orientation externe (vers ce que les signes ne sont pas) et interne (vers les signes eux-mêmes, vers d'autres signes). Les oppositions entre centrifuge et centripéte, entre phrases descriptive et littérale, entre symbole-signes et symbole-motifs, sont coordonnés ã la premiere distinction. C'est l'orientation interne qui caractérise l'usage littéraire. Remarquons en passant que Frye, pas plus que Wellek,

التوجه في الأدب ولكنهما يشيران إلى هيمنته .	n'affirme jamais la presence exclusive de cette orientation en littérature, mais seulement sa prédominance.

تبدو الترجمة للقراءة الأولى مقبولة لا تحتاج إلا إلى بعض التدقيق في العبارة والتحسين في المظهر والشكل ، إلا أن القراءة الفاحصة تكشف عن وجوه من الخروج عن النص الفرنسي بعضها خطر :

فترجمة "littéral" بـ«فصحى» يؤدي في العربية إلى الحيرة والخلط ، لأن اللفظة مستعملة عندنا في وضع لغوي خاص للتفريق بين مستويين من نفس اللغة ، هما الفصحى / العامية ، الفصحى/ الدارجة ، الفصحى / غير الفصحى . لذلك فكل جملة وكل كلام مهما كان اتجاهه ينعت بالفصِيح إن لم يكن عاميا أو دارجا أو غير فصيح . لذلك فلا سبيل إلى المقابلة بين جمل وصفية / جمل فصحى . زد على ذلك أن هذه الصفة تستعمل في الفرنسية وفي الأدبيات اللسانية للاستعمال العادي الخالي من المجاز ، أي الاستعمال الذي كان العرب ينعتونه بـ«العاري» .

وأخطر منه ترجمة "motif" بالتعليل . إنه لا يكفي في مثل هذا النوع من النصوص أن يفتح المترجم معجما لغويا ويختار المعنى الذي يصادف . نعم إن من معاني هذه الكلمة في الفرنسية معنى العلة والسبب ، ولكن لا علاقة بين هذا المعنى وبين المعنى الذي عَلِقَ بها في الاستعمال الأدبي . وللكلمة تاريخ طويل بدأ مع حلقة «موسكو» في دراسات «توماشفسكي» على وجه الخصوص . لذلك تفرد المعاجم المختصة في الأدب ومناهج الأدب هذه الكلمة بباب .

وهو في «الجملة» أصغر وحدة دالة يُبنى عليها تحليل الخطاب الأدبي . ولصعوبة ترجمتها وحرصا على معناها الدقيق فضل بعض الدارسين العرب إبقاءها على صورتها فقالوا «موتيف» . ومهما كان الموقف من هذه الطريقة فهي أفضل بكثير من الترجمة الخاطئة التي تُفرغ المصطلح من معناه وتعود به إلى المعنى المعجمي ، فتغطي على كل الجهد النظري الواقع وراء المصطلح .

ونقترح ترجمة الفقرة على النحو الآتي :

«تقوم المقابلة الضمنية بين اتجاه إلى الخارج (تنحو فيه العلامة نحو ما ليس هي) واتجاه إلى الداخل (فتنحو نحو ذاتها أو نحو علامات أخرى) وإذ ذاك ترتبط المقابلات بين الجاذب والنابذ ، وبين الجمل الوصفية والجمل العارية وبين الرموز ـ العلامات والرموز ـ المعانم ، ترتبط بالتمييز الأول . ويتأكد أن الاتجاه نحو الداخل هو ميزة الاستعمال الأدبي ، ولنلاحظ ملاحظة عابرة أن «فراي» لا يؤكد أكثر مما أكد «ويليك» حضور هذا الاتجاه في الأدب حضوراً معاقبا لسواه ، وانما اكتفى بتأكيد هيمنته» .

ص ٥١ = (ما تبقى من صفحة ٢٠ ومنتصف السطر الرابع من بداية صفحة ٢١) .

«والاستعمال الأدبي للغة استعمال داخلي وخاصة عندما يتم التركيز على الاشارات نفسها وكذلك عندما يكون الواقع المستدعى بها تخييليا ، وربما يكون خارج المشترك اللفظي (وإذن خارج الاختلاط البدائي) ثمة تلازم متبادل بين المعنيين لكلمة «داخلي» ، ربما كان كل «تخييل» غير شفاف وكل غير شفاف «تخييل» ، وهذا ما يوحي به فراى فيما يبدو ، وعندما يؤكد في صفحة تالية أنه إذا التزم كتاب تاريخي بمبدأ التماثل (النظام ، غائية الذات) فإنه يدخل بهذا ميدان الأدب أي ينطلق من التخييل» .

L'usage littéraire du langage est "interne" et en ce qu'on y met l'accent sur les signes eux-mêmes et en ce que la réalite évoquée par ceux-ci est fictive. Mais peut-être qu'au-dela de lã simple polysémie (et done de lá confusion elemntaire) il existe une implication mutelle entre les deux sens du mot "interne": peut-être que toute "fiction" est "opaque", et toute "opacité", fictive"; C'est ce quesemsble suggérer Frye lorsqu'il affirme, ă la page suivante, que, si un livre d'histoire obeissait au principe de symetrie (systeme, donc autotelisme) il entrerait par lã même dans le domaine de la littérature, partant de la fiction.

بنية الفقرة الفرنسية معقدة ولم يُخرجها المؤلف على أحسن وجه ممكن تسمح به اللغة ، فحرصه على الفكرة يفوق حرصه على البلاغة والفصاحة ، وهو يفسر في نظرنا بعض التردد الواضح في الترجمة ، كما يفسر مواطن الزلل فيها . . وعوض أن نصف المواطن موطنا بموطن ، نقترح اعادة ترجمتها : [يُعَرَّف] الاجراء الأدبي للغة بكونه «داخليا» وبكوننا نلح فيه على العلامة ذاتها ، ويكون الواقع الذي تريد العلامة إثارته في أذهاننا واقع وهمي . ولكن قد توجد وراء مجرد الاشتراك اللغوي ، (ومِنْ ثم وراء الخلط البسيط) . . علاقة تضمن بين معنيي لفظة «داخلي» ، فقد يكون كل وهم ثخونة وتكون كل ثخونة وهما . ذلك ما يقترحه فراي ، على أغلب الظن ، إذ يؤكد في الصفحة الموالية [من كتابه] . . أن كُتُبَ التاريخ إن احترمت مبدأ التناظر (أي النظام ، والذات غاية) عدت من مجال الأدب وتبعاً لذلك من مجال الوهم» .

ص٥٢ = (ما تبقى من صفحة ٢١ إلى منتصف السطر السابع قبل نهايتها) .

«لنفترض أن كتاب التاريخ يلتزم بمبدأ التماثل ويعد إذن من الأدب وذلك (بموجب تعريفنا الثاني) ، فهل يصبح لهذا السبب نفسه وظيفيا (أي أدبياً بموجب تعريفنا الأول) ؟» .

"Supposons que le livre d'histoire obeisse au principe de symétrie (et done relève dela littérature, selon notre deuxième définition) : devient-il par là même fictionnel (et donc litteraire selon la premiere definition) 0".

في هذه الترجمة خطأ مرده الخلط بين كلمتين ، ومما يؤكد الخلط جريان الكلمة في هذا التأليف وترجمتها ترجمة مقبولة .

فقد وقع الخلط بين "fonctionnel, fictionnel" ولذلك كان لابد من ترجمة الفقرة على هذا النحو :

«ولنفترض أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التماثل ، (ومن ثم يعد من باب

الأدب بمقتضى تعريفنا الثاني) ، فهل يصبح بناء على ذلك وهميا (ومن ثم أدبيا بمقتضى التعريف الأول) ؟» .

ص ٥٣ = (ما تبقى من صفحة ٢١ والفقرة الأولى من صفحة ٢٢) .

«ربما يفسر اخفاق استثماري طبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي (. . .) وبتساؤلي هذا عن مفهوم الأدب قررت وكأن الأمر منتهي وجود طبيعة متماسكة هي «اللا أدبية» ، ألم يكن من الواجب إذن أن أبدأ بفحص هذا المفهوم؟» .

"Peut-être l'echec de mon investigation s'explique-t-il par la nature même de la question que je me suis posée (...) or en m'interrogeant ainsi sur la notion de littérature, je posais comme acquise l'existence d'une autre notion cohérente celle de "non-littérature". Ne faut-il pas commencer par questionner déjà celle-ci?"

في الترجمة عدة أخطاء أولها ترجمة "investigation" . إن الكلمة المثبتة في النص الفرنسي تعني «البحث» والسعي إلى الحقيقة وبذل الجهد .

والخطأ الثاني في فهم القسم الثاني من الجملة حيث ترجمت كلمة "notion" بـ«طبيعة» وهنا أيضا خلط المترجم بينها وبين "nature" ثم إن الجملة بتمامها جاءت قلقة لا يفهم القارىء العربي معناها .

والخطأ الثالث نذكره على استحياء ، لأننا أحجمنا عن ذكر مثله (ومثله كثير) في بقية الترجمة نعني بذلك الخطأ اللغوي الموجود في قوله «وكأن الأمر منتهي» فكان يجب اسقاط حرف العلة .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وقد يُفسر اخفاق سعيي بطبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي (. . .) ،

فأنا إذ أتساءل عن مفهوم الأدب كما فعلت أفترض من باب تحصيل الحاصِلِ وجود مفهوم آخر متناسق هو مفهوم «اللا ـ أدب» أفليس من الواجب جعله موضوع السؤال أولا ؟» .

ص ٥٤ = (ما تبقى من صفحة ٢٢ ونهاية الفقرة الاولى من صفحة ٢٣) .

«وإنه ليبدو بديهيا أن هذا المفهوم ، ويدخل في هـذا الحديث العـادي والمـمازحات ، واللغـة الشعائـرية للادارة والحقوق ولغـة الصحفيّين والسيـاسيين» والكتـابات العلميـة والفلسفية أو الدينية ـ لا يكون من جملة المفاهيم» .

"Il semble ĕvident que cette notion incluant aussi bien la conversation courante que la plaisanterie, le langage rituel de l'administration et du droit que celui du journaliste et du politicien, les écrits scientifiques que les ouvrages philosophiques ou religieux-n'est pas une."

في الجملة خطأ في الفهم ناتج عن عدم إدراك معنى التركيب الفرنسي . فالجملة متى حذفنا منها ماجاء معترضا وهو أكبر قسم منها ، وقد وُفّق المترجم إلى ترجمته بصفة مرضية أصبحت على هذا النحو :

Il semble evident que cette notion n'en est pas une.

وكان يجب ترجمتها كما يلي :

«يبدو واضحا أن هذا المفهوم ليس مفهوما واحداً» . ولو نظر المترجم إلى بقية الجملة وإلى بقية ترجمته لما ارتكب هذا الخطأ .

وإذا كان ذلك كذلك فليست الجمل سـوى نقـطة الانـطلاق للوظيفـة الاستطرادية» .

"Or les phrases ne sont que le point de départ du fonctionnement discursif: (...)".

نعم انه من الصعب ايجاد المقابل العربي لأداة الاستدراك والاعتراض "or" . لكن من غير المعقول ترجمتها بأداة شرط وجملته ، «وإذا كان ذلك كذلك» ، والأولى في نظرنا ترجمتها بـ«يبقى أن» أو «بقي أن» ، وهي جارية في كثير من النصوص العربية مجرى الاعتراض والاستدراك .

أما ترجمة "discursif" بالاستطراد فأمر غير مقبول ، إذ هي في الفرنسية نسبة إلى "discours" ونترجمه عادة بـ«الخطاب» .

ص ٥٥ = (ما تبقى من صفحة ٢٣ وبداية الفقرة الأولى من صفحة ٢٤) .

«ويحدد الاختيار الذي يقوم به مجتمع من المجتمعات مايمكن أن نسميه نظام الاجناس من بين كل التقنيات الممكنة للخطاب» .

"Le choix opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours détermine ce qu'on appellera son systeme de genres".

قام المترجم بتغيير نظام الجملة فأفسد المعنى تماما حتى أصبحت الجملة العربية خليطا يصعب أن نتبين منه شيئا .

ونقترح ترجمتها على النحو الآتي :

«إن اختيار مجتمع ما طريقة بناء الخطاب من بين الطرق الممكنة هو الذي يحدد ما يُسمى نظامه للأجناس .

«وتحتوي الكلمات الذهنية على قواعد دلالية مجردة في الخطابات الأخرى» .

"Les mots d'esprit comporte ment des régles sémantiques absentes dans les autres discours (...)".

إن كنا لا نناقش المترجم في «الكلمات الذهنية» ترجمة لـ"mots d'esprits" رغم ما عليها من أمارات الالتصاق بالنص التصاقا تغدو بموجبه غريبة في لغتها فلا

وجود للكلمات الذهنية في قاموس الأنواع الأدبية عندنا ، وكان الأولى استعمال «النكتة» حتى نجد ماهو أحسن وأدق ، فإننا لا نفهم كيف ترجم "absentes" بمجردة اللهم ، إلا أن يكون خلط بينها و "abstraites" .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وللنكتة قواعد دلالية لا توجد في غيرها من أنواع المخاطبات» .

"Certaines règles discursives ont ceci de paradoxal qu'elles consistent a contredire une règle de la langue".

«وهذا التناقض خاصة من خواص بعض القواعد الاستدلالية أن من شأنها أن تناقض قاعدة من قواعد اللغة» .

نقترح ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«إن وجه المفارقة الموجود في بعض القواعد المتحكمة في بناء المخاطبات يتمثل في كونها قائمة لمخالفة قاعدة من قواعد اللغة» .

"Las genres littéraires, en effet, ne sont rien d'autre qu'un t el choix rendu conventionnel par une société".

«ليست الأجناس الأدبية غير اختيار تواضع المجتمع عليه» .

تبدو الترجمة في الظاهر سليمة ، لكن إن نظرنا إليها في سياق الاستدلال الذي يقوم به المؤلف اتضح أنها خارجة عن المعنى المراد . فليس قصد المؤلف بيان أن الاجناس الأدبية اختيار مطلقا وانما أراد أنها لا تعدو أن تكون تلك الامكانية في بناء الخطاب التي وقع اختيارها من بين الامكانات المتوفرة .

ولذلك كان يجب ترجمة الجملة على هذا النحو :

«فليست الأجناس الأدبية إلا هذا الضرب من الاختيار الذي يغدو بمفعول المجتمع مواضعة» .

ص ٥٦ = (ما تبقى من صفحة ٢٤ إلى أواسط الفقرة الاخيرة منا) ،

«فقد ذكرت بعدة نماذج نصية تشهد أن الخـواص «الأدبية» تقـوم أيضا خارج الأدب ، وضربت على ذلك أمثلة (بالجناس ومن لعبة الورق إلى التأمل الفلسفي والتقارير الصحفية وقصص الرحلات)» .

"J'ai déjà rappelé de nombreux types de textes qui témoignent de ce que les propriétés "littéraires" se trouvent aussi en dehors de la litterature (du jeu de mots et de la comptine à la méditation philosophique, en passant par le reportage journalistique ou le recit de voyage)" ;

القسم الأول من الترجمة مقبـول والقسم الثاني غـريب . فكيف تقوم الخصائص الأدبية في «لعبة الورق» ؟ إن ما يسمى في الفرنسية "comptine" يشير إلى أغان وطرق في العد ، يقوم بها الأطفال عندما يلعبون ، وكثيرا ما تستعمل هذه الطريقة في تعيين من يبدأ باللعب أو تسلط عليه العقوبة عند اللعب أيضا ، وهذا معروف خاصة في اللهجات ، ففي تونس مثلا يستعمل الأطفال طرق عدة مثلا قولهم :

«حَجْرَى ، مَجْرَى ، رُومِي ، تِسْعَي ، عَشْرَى» ومن انتهت إليه «العَشْرَى» بدأ باللعب ، وإنما كتبناها على هذا الشكل ليتبينّ السّعيُ فيها إلى القافية ووحدة الايقاع ، وهي لعمرك من خصائص الأدب . ومع أننا نقرّ بصعوبة ترجمتها فلا علاقة للأمر بلعب الورق .

أما "jeu de mots" فليست جناسا ، نعم إنها تقوم على الجناس ولكنها تدخل عند العرب في أدب كامل يطلقون عليه «الملاحن» كقولهم المشهور :

أكلت النهار بنصف النهار ولـيـلاً أكلت بليل بهيم

وكثيرا ما أشار البلاغيون إلى هذا النوع وأثبتوا عنه في متونهم شواهد .

«هذا ما تقوم به منذ الأزل الفنون الشعرية ، وإن كانت تخلط في بعض المـرات ، وهـذا صحيـح بـين (الوصفي) و(المعياري)» .	"c'est ce qu'ont fait depuis toujours les Arts poétiques, confondant parfois, il est vrai, le descriptif et le prescriptif".

سطرنا في النص الفرنسي . . لنبين أن العبارة جاءت بخط مختلف ، وفي ذلك إشارة لم يُعرها المترجم أهمية ، فظنّ أن (Arts) هي جمع (Art) أي فن ← فنون . في حين أن العبارة في الفرنسية تطلق على المؤلفات الدائرة على صناعة الشعر وعمله ، كالعمدة لابن رشيق وعيار الشعر لابن طباطبا ، وقواعد الشعر لثعلب إلخ . .

فكان الأولى أن يترجم الجملة على هذا النحو :

«هذا ما قامت به دائما المؤلفات الدائرة على صناعة الشعر ، وإن كانت تخلط أحيانا ، والحق يقال ، بين «الوصفي والمعياري» .

«وأن الصياغة في مكان آخر أكثر سهولة» .	"ailleurs, la formulation est plus difficile".

الخلط واضح فلقد عكس المعنى فهي أكثر صعوبة أو أصعب .

ص ٥٧ = (ما تبقى من صفحة ٢٤ إلى منتصف الفقرة الثانية من صفحة ٢٥) ،

«وربما نكون غير مخطئين إذا بحثنا عن أصل التعريفين باستقلال الواحد عن الآخر في هذين «الجنسين» المختلفين جدا» .

"On n'aurait peut-être pas tort de chercher l'origine de deux définitions aussi indépendantes dans l'existence de ces deux "genres" si differents";

هناك خطأ في تقدير ارتباط عناصر الجملة الفرنسية مما أدى إلى خطأ واضح في المعنى ، وكان يجب ترجمة الجملة على هذا النحو :

«قد لا نكون مخطئين إن بحثنا عن أصل تعريفين ، مستقلين عن بعضهما هذا القدر من الاستقلال ، في وجود هذين الجنسين المختلفين غاية الاختلاف» .

«إذا اخترنا وجهة نظر بنيوية فإن هذا يعني أن لكل نموذج يوصف عادة بأنه أدبي «صلة» غير أدبية قريبة منه أكثر من أي نموذج من نماذج الخطاب «الأدبي» ، وأضرب على ذلك مثلا : «إن بعضا من الشعر الغنائيّ والدعاء يخضعان إلى أكثر من قاعدة تجمع بين هذا الشعر نفسه والرواية التاريخية التي هي من نموذج « الحرب والسلم» .

"Si l'on opte pour un point de vue structural chaque type discours qualifié habituellement de litteraraire a des "parents" non littéraires qui lui sont proches que tout autre type de discours "litteraires" Par example, une certaine poésie lyrique et la priére obeissent à plus de régles communes que cette meme poésie et le roman historique du type Guerre et paix."

جاءت الترجمة ، في جزئها الثاني على وجه الخصوص ، غامضة لا يكاد القارىء العربي يتبين منها معنى لذلك آثرنا ترجمتها مباشرة .

«إن اخترنا وجهة نظر بنيوية ، كان لكل نمط من أنماط الخطاب الموصوفة عادة بالأدبية أهلون من غير الأدب أقرب إليه نسبا من أي صنف من أصناف المخاطبات الأدبية الأخرى . فبين بعض الشعر الغنائي مثلا ، والأدعية من

القواعد المشتركة المتحكمة ماليس بين هذا الشعر والقصة التاريخية من نوع قصة «الحرب والسلم» .

هذا بعض مما ورد في الفصل من أخطاء اكتفينا بالتعليق على البارز منها المتعلق بأمر المعاني . ولو قصدنا إلى الدقة في أداء المعنى والسلامة في التركيب والعبارة ، لكانت القائمة أطول . ولقد اقترحنا من حين إلى حين ترجمة لم نتوخَّ فيها أناقة الأداء ، وإنما استقامة المعنى ورده إلى أصله في اللغة المترجم عنها . ولو كنا ابتدأنا هذه الترجمة لما رضينا لها هذا الذي اقترحنا ، ولكنا بذلنا جهدا زائدا ليخرج النص وفيا لأصله معنى فصيحا مصفى مخرجا على ما تقتضيه أصول اللغة المترجم إليها . هكذا الترجمة أو لا تكون .

ونريد أن نؤكد مرة أخرى صعوبة هذا النوع من النصوص واستعصاءه على النقل والترجمة ، لذلك عدّ كل عمل من قبيل هذا العمل مغامرة لصاحبها . . شرف خوضها ، وتجشم صعابها ومشاقها .

التناص عند عبدالقاهر الجرجاني

الدكتور محمد عبدالمطلب



ـ ١ ـ

مصطلح «التناص» من المصطلحات المستحدثة التى تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي ، وخاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية والأسلوبية ، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع ، أو على مستوى التفسير ، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء .

والحق أن الدلالة المرجعية للمصطلح قد شغلت القدماء كما شغلت المحدثين ، وإن كانت العودة إلى المصادر اللغوية لا تفيد إلا بقدر محدود في تحديد المصطلح ، فبرغم قدم المادة ، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية .

وهذه المادة تعود أصلاً إلى «نصص» ، ويتولد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التى نلحظ بينها قدرًا من التقارب ، حتى يمكن القول بانتمائها إلى حقل دلالي واحد ، وربما كا أكثرها اتصالاً بالمنطقة النقدية هو دلالتها على عملية «التوثيق» ونسبة الحديث إلى صاحبه ، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره ، حتى بلوغ منتهاها .

وتمتد هذه «المادة اللغوية» إلى عملية «التراكم» الذي يقوم على التمايز ، ومن ثم لا يكون مثل هذا التراكم إلا «بجعل الشيء بعضه فوق بعض» .

وهنا يلحظ بعض أصحاب المعاجم احتواء مادة «تناص» على «المفاعلة» ، وهي لا يمكن تحقيقها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء .

ومادة «التناص» بصورتها اللفظية لم تذكرها المعاجم إلا في «تناص» القوم عند اجتماعهم (١) .

---

١) انظر : أساس البلاغة ـ الزمخشري كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : مادة «نصص» ، والقاموس المحيط ـ الفيروز ابادي ـ المطبعة الأميرية ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٢٣ : ٢/٣١٩ ولسان العرب ـ ابن منظور ـ دار المعارف بمصر : مادة «نصص»

والمخصص . ابن سيده ـ دار الآفاق الجديدة بيروت : السفر السابع «باب سير الإبل» والمعجم الوسيط ـ مجمع اللغة العربية ـ مصر سنة ١٩٦١ ٢/٩٣٤ .

ويهمنا من هذه النظرة المعجمية أن المادة لها صلاحية التعامل كمصطلح له جذوره اللغوية ، وإن لم تتوفر له جذور اصطلاحية ، والملاحظ أنه لم يكن هناك اتفاق بين رواد الحداثة حول «شفرتهم» النقدية ، أو التفسيرية ، فالبعض يرشح مصطلح «التناص» ، والبعض فضل «التناصية» أو «النصوصية» ، والبعض يميل إلى «تداخل النصوص» ، لكن برغم ذلك يظل أولها أكثرها شيوعًا وانتشارًا .

ويبدو أن الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند المبدعين ، حيث ترددت بعض مقولات تشي بعملية التداخل الدلالي على نحو من الانحاء ، ويرى صاحب العمدة ـ في هذا السياق ـ مقولة علي رضى الله تعالى عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد ، تأكيدًا لحقيقة فنية رددها عنترة في قوله :

هل غادر الشعراء من متردم

ثم ذكرها أبو تمام :

يقول من تقرع أسماعه		كم ترك الأول للآخر (٢)

وقد انعكس هذا الاحساس على الدارسين القدامى ، من حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحيانًا وتداخل اللفظ أحيانًا أخرى ، ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحًا لمقولة «القدماء والمحدثين» . ثم مقولة «السرقات» وما يتصل بها بعد ذلك .

ويذكر قدامة أن بعض الناس قد وضعوا في باب أوصاف المعاني : الاستغراب والطرافة ، أي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان .

ويرفض إدخال ذلك في مواصفات المعنى للحكم عليها حكمًا تقويميًا ،

٢) العمدة ـ ابن رشيق ـ امين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١/ ٥٧ .

فليست الجودة منوطة بما يقوله الشاعر من غير أن يكون قد تقدمه من قال مثله ، بل يقال لما يجرى هذا المجرى : طريف وغريب .

والطرافة والغرابة شيء آخر غير الحسن والجودة ، فقد يكون المعنى جيدًا برغم عدم طرافته ، مثال ذلك «تشبيه الدروع بحباب الماء» الذي تسوقه الرياح ، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديمًا أو حديثًا .[٣]

ويتجلى هذا الاحساس بشكل أكثر وضوحًا عند ابن سنان عندما يعرض لنفس المقولة السابقة عن حضور شعر القدماء حضورًا قويًا في المحدثين ، وأن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر على شعر ، وإن أعطى أفضلية لشاعر على آخر .

ويشير ابن سنان إلى أن هناك نوعًا من الإدراك المزدوج لهذه الظاهرة يتمثل في إدراك البعض لعملية التداخل الدلالي بشكل مطلق ، بحيث يرى أن جميع معانى المحدثين قد ارتكزت على ما قدمه السابقون ، على معنى أنهم استحضروا المعانى القديمة بجملتها في خطابهم الشعري ، وإن كانت الغلبة للطرف الآخر الذي يرى أن حضور القديم في الجديد كان حضورًا جزئيًا ، لأن الأمر في تفرد المحدثين بمعان استنبطوها لم تخطر للعرب المتقدمين على بال أظهر من كل ظاهر ـ كما يقول ابن سنان ـ وهنا تكون الاحتمالات واردة ، لأنه إن كانت المعانى التى سبق إليه المتقدمون وأخذها منهم المحدثون ، حقيقة قائمة يشهد بها الواقع التطبيقي ، فلا يخلو الأمر من أن يكون المحدثون قد أخذوا القديم بحاله ، أو زادوا عليه ، أو نقصوا منه ، فإن كانوا زادوا ، فلهم فضيلة الزيادة كما كان للقدماء فضيلة السبق ، وإن كانوا نقصوا ، فالمتقدمون في تلك المعانى خاصة أفضل منهم ، وإن كانوا نقلوها بحالها ، فتلك هي معانى المتقدمين لا يستحق المحدثون عليها حمدًا ولا ذمًا أكثر مما يجب في الأخذ والنقل .

أما التداخل على مستوى الألفاظ ، فإنه ينصرف إلى المفردات ، وهذه ليست

٣) نقد الشعر ـ قدامة بن جعفر ـ تحقيق كمال مصطفى ـ الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ : ١٤٩

ملكًا لواحد من الفريقين ، وعلى هذا يكون انصرافه الحقيقي إلى عملية التأليف ، وهذه يتجلى فيها ظواهر الأخذ التي تصل إلى حد الانتحال (٤) .

- ٢ -

ومن الواضح أن إثارة هذه المسألة في الدرس الغربي كانت قريبة في مقدماتها مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم ، حيث ساد إحساس عام أيضًا بأن دراسة أعظم الأدباء وخاصة الشعراء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم ، لأن التحرك في مثل هذه الدائرة لا يكفي في تحقيق معرفة حقيقة ، لأن معرفة الأول لا بد وأن ترتبط بمعرفة الآخر ، فأكثر المبدعين أصالة هو من كان تكوينه من رواسب الأجيال السابقة ، ومن ظواهر التيارات المعاصرة ، وكما يقول «لانسون» ، إن ثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، ولكي نميزه - أى أن نحقق له وجودًا فعليًا خالصًا - لا بد أن نفصل منه كمًا كبيرًا من العناصر الغريبة ، ويتم ذلك بالتعرف على الماضي الذي يمتد فيه ، والحاضر الذي يتسرب إليه ، وعندئذ يمكن أن نحدّد اصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ، وبرغم ذلك تظل هذه المعرفة ذات طبيعة احتمالية ، إذ لا بد لكى ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين ، من أن نراه في حالة فعاليته ، يعمل وينشط وينتج ، أي كما يتم تتبع الروافد الخارجية ، لا بد من تتبع النواتج الداخلية ، أي تأثيره في الحياة الأدبية والاجتماعية ، من خلال دراسة الوقائع العامة ، وفنون الأدب وتيارات الفكر ، وحالات الذوق والإحساس التى تملى نفسها علينا ، وقد أحاطت بالمبدعين وبمؤلفاتهم (٥) .

وهذه الحقيقة هي ما اهتم له معظم الباحثين في الدراسات الحديثة ، على اعتبار أن انفصال النص عن ماضيه ومستقبله يجعله نصًا عقيمًا لا خصوبة فيه ، أو على حد تعبير «رولان بارت» : نص بلا ظل ، وهنا يستدعى «اسطورة المرأة

٤) انظر سر الفصاحة ابن سنان الخانجي - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٤ .

٥) انظر : منهج البحث في تاريخ الأدب - لانسون - ترجمة د . محمد مندور - نهضة مصر سنة ١٩٧٢ : ٤٠٠ .

التى لا ظل لها» ، فاذا تحقق مثل ذلك في الاسطورة ، فإنه ينفيه بالنسبة للنص ، لأن النص في حاجة إلى ظله ، وهذا الظل قليل من الايديولوجيا (٦) .

فالحضور الأسطورى المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التى استدعت وجود نظرة تأملية لإدراك عملية التداخل ، حيث رأى «فراى» أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة واسعة من الأساطير ، ولا زال لهذه الأساطير حضورها القوي في أيامنا هذه ، حتى وإن أتى «روسو» والرومنطيقيون ، و«ماركس» و«فرويد» بعناصر إسطورية جديدة ، فكل هذه المجموعات لها أصولها في المأثورات القديمة ، بالاضافة إلى الأساطير التى يختنزنها العقل الجماعي ، فكثيرًا مما حوته الكتب يمثل نظاما للرمز الفني ، وقد استعان جميع الشعراء الأوروبيين بهذا التصور ، سواء كان ذلك بوعي منهم ، أم بغير وعي ، المهم أن الحضور الأسطورى كان شموليًا في الخطاب الشعري الأوروبي (٧) .

فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة ، في شكل خفي أحيانًا ، وجلى أحيانًا أخرى ، بل إن قطاعًا كبيرًا من هذا الانتاج الشعري يعد تحويرات لما سبقه ، ذلك أن المبدع أساسًا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة ، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضًا ، ومن ثم كانت فعاليات «علم البيان» قائمة على المعرفة بعلم العربية باعتباره أداة التوصيل الأصلية ، ثم يضاف إلى ذلك اتصال المعرفة بأيام العرب وأمثالهم ، إلى جانب شرط أول هو «الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور» فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة ، وتذكى الفطنة ، وإذا كان

---

٦) انظر : لذة النص - رولان بارت - ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان - دار توبقال للنشر سنة ١٩٨٨ : ٣٧ .

٧) انظر : نقد النقد - تودروف - ترجمة د . سامي سويدان ، الشئون الثقافية العامة ، العراق سنة ١٩٩٦ : ١٠٠ .

صاحب الصناعة عارفاً بها تصير المعانى التى ذكرت ، وتعب في استخراجها ، كالشيء الملقى بين يديه ، يأخذ منه ما أراد ، ويترك «ما أراد» [٨] .

فالارتداد إلى الماضي ، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، وهنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية ، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض وفى كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس ، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد ، والرفض الكامل ، وبينهما درجات من الرضى أحيانًا ، والسخرية أحيانًا ، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التى تدخل دائرة «التناص» على نحو من الأنحاء .

واستدعاء القديم لا يكون ذا طبيعة فردية في كثير من الأحيان ، إذ قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تنتمى إلى فن تعبيري محدد ، وهنا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه التداخل الواسع الذي لا يمكن بدقة - تحديد مرجعيته ، ذلك أن الأمر يتجاوز الناتج الدلالي إلى المستوى السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات ، أو بما فيها من قيم براقة تشد إليه المتلقي القارىء .

لقد صاغ «ملمان باري» هذه الفرضية المتعلقة بالشعر الشفوي التقليدي «بأناشيد هوميروس ، وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليوغسلافيين» حيث لا يرتبط النعت بالاسم ليدفق الأول معنى الثاني ، بل لأنهما مرتبطان في التقليد الشعبي ، بل إن الاستعارة لا يكون وجودها الشعري عاملاً في الكثافة الدلالة فحسب ، إذ تتجاوز هذه المهمة لتعرب في موقعها عن انتمائها إلى «ترسانة» الوسائل التحسينية للشعر ، والنص إذ يعتمدها فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب ، أو إلى أحد أقسامه ، لكن «باري» اعتقد أن هذه الميزة تخص الأدب الشفوي فقط ، حيث فرضتها حاجة «الفرسان الشعراء» إلى الارتجال ، وبالتالى إلى

٨) المثل السائر ـ ابن الاثير ـ تحقيق الدكتورين احمد الحوفي ، وبدوي طبانة ـ نهضة مصر : ١ / ٦٩ .

الاتكاء على «الصيغ الجاهزة» ، وانتقل الأمر بهذه الفرضية إلى الأدب المكتوب أيضًا .

وقد أدى هذ التعميم الأخير إلى تحديد طبيعة المادة المستحضرة فالنص الجديد لا يتم انتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التى تنتمى - اجمالاً - إلى الأدب ، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صياغية ، كالتعامل مع أسلوب بعينه ، أو طريقة أدائية خاصة ، أو تشكيل المفردات في نسق من الأنساق المطروقة .

ولا شك أننا مدينون لـ «ميخائيل ريفاتير» بتغيير فرضية «باري» عن اللغة الشعرية الجاهزة ، وإن كان هذا يدعونا إلى نوع من النظر فيما سمي بـ «القوالب الجاهزة» حيث يمكن أن تأخذ طابعًا اسلوبيًا ، أو غرضيًا ، أو سرديًا على صعيد واحد ، ومن ثم يمكنها القيام بدور أساسي في بناء الخطاب الأدبي ، باعتبارها وقائع تعبيرية كائنة في صلب اللسان المنطوق ، وقد وصفها مؤسس الأسلوبية الحديثة «شارل بالي» بأنها «مؤثرات الاستحضار عبر الوسط» ، وعلى هذا النحو تكون كل أداة حاضرة من تلك الأدوات التى تنتمى إلى مفردات الوجود ، تستدعى بالضرورة وسطا معينًا يمثل تمهيدًا أوليًا لادراك هذه المفردة الحاضرة[٩].

ويمكن أن يسمح لنا هذ االحضور - بأشكاله المختلفة - للقديم في الجديد بترديد مقولة وجود «سجلات» في صلب اللغة ، ترصد وجود أو غياب الاحالة على خطاب سابق ، ويمكن أن نسمى الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مما سبقه «أحادي القيمة» أما الآخر الذي يعتمد في بنائه عى هذا الاستحضار بشكل صريح ، فإنه من الممكن تسميته خطابًا متعدد القيمة - كما يقول تودروف .

وقد عالج الأدب الكلاسيكي النوع الثاني من الخطاب بنوع من الحذر والشك ، إلا أنه لم يكن يسمح بهذا الاستحضار إلا فى إطار غرضي محدد كأن يسخر الحاضر من الخطاب السابق ، أو يحاول الحط من شأنه ، أو ما يمكن أن نسميه «المحاكاة الساخرة» .

(٩) انظر : الشعرية - تودورف - ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر - المغرب سنة ١٩٨٧ : ٤٢ ، ٤٣

وفي حالة غياب الوعي النقدي عن هذا النوع الثاني من الخطاب ، فإن مؤرخ الأدب يؤدي دوره بالحديث عن «سرقة أدبية» ، وهنا يجب ملاحظة نوع من الخطأ يتمثل في أن النص «المعارض» يمكن أن يستبدل بالنص «المعارِض» ، وينسى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل علاقة يعتريها تنوع عظيم ، لا سيما وأن علينا ألا نغفل العلاقة مع النص الآخر بأية حال من الأحوال ، فكلمات الخطاب المتعددة القيمة تحيل على طرفين اثنين ، واغفال واحد منهما يعنى عدم فهم ذلك الخطاب .

ويؤكد «تودروف» أن الفضل يعود إلى الشكلانيين الروس في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية ، وقد كتب «شكلوفسكي» يقول : «إن العمل الفنى يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى ، وبالاستناد إلى الترابطات التى نقيمها فيما بينها ، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» .

لكنه يرى أن «باختين» هو أول من صاغ نظرية ـ بكل ما تحويه الكلمة من معنى ـ حول تعدد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن «عنصرًا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق ، يوجد في كل أسلوب جديد ، إنه يمثل كذلك سجالاً داخليًا ، وأسلبة مضادة مخفية ـ إن صح التعبير ـ لأسلوب الآخرين ، وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة ، والفنان الناثر ينمو في عالم ملىء بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمها عن طريقه ، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم ، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين ، إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها .

ومن وجهة نظر مشابهة تحدث «هارولد بلوم» أخيرًا فاتحًا مجال التحليل النفسي لتاريخ الأدب برصد «الخوف من التأثير» الذي يشعر به كل كاتب عندما يتعامل مع «الكلمة» ، فهو في حالة دائمة من الكتابة «مع» أو «ضد» إنتاج قد سبقه ، وهنا نجد أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يأخذ طبيعة «متعددة القيم»[١٠].

---

١٠) السابق : ٤٠ـ٤٢ .

ـ ٣ ـ

منذ سنوات قليلة عرف النقد الفرنسي مصطلحا يتسم بالجدة هو «التناص» (Inter text ulite) وقد استخدمته بصورة منتظمة tel Quel الأدبية ـ النقدية لطرح صيغة النص المتعدد ، الذي يتولد من عدة نصوص سابقة ، وإذا كانت «كرستيفا» هي صاحبة التوضيح المنهجى الأول لمسألة التناص ، لكنه في الرحلة المشار إليها تمثل «المصطلح » كركيزة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي .

ويرى «مارك أنجينو» أنه في كثير من المعارف يتحرك عدد من المفاهيم ، أو الأدوات التعبيرية الديناميكية من خلال عملية تعديل متواصلة على يد باحثين متعاقبين ، وهذه الرؤية ترصد تحولات المصطلح النظري عبر تيارات ثقافية مختلفة ، ثم تقع على مصطلح بعينه هو «تناص» intertexte و«التناص» intertextulite ولهذا الوقوع اسبابه وهي :

١ ـ نجاحه كمصطلح نقدي .

٢ ـ غموض المصطلح وتداخله مع مصطلحات أخرى مثل : «نشوء النص» Genotexte «نص انعكاس أو واصف» Metatexte ـ «خارج النص» Hors Texte «ما قبل النص» .Avant texte

٣ ـ إن «تناص» اليوم أداة مفهومية بقدر ما هي علاقة داخلية ، وإذا كان المصطلح أداة صيغية يخضع بصفة دائمة للتحريك والتأويل ، فإن مرجعيته مزدوجة بحكم تولده من مجموعات متعددة ، وإذا كان كثير من الدارسين يتحركون «بنائيًا» دون أن يدركوا أنهم بنيويون ، فإن الشأن نفسه يقال عن كل نص Texte يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أُخرى ، وهذا التداخل يدخل دائرة «التناص»[١١] .

وقد كان هناك اعتبار على أن مصطلح «النص» قد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرستيفا في عدة بحوث كتبت بين سنة ١٩٦٦ ، وسنة ١٩٦٧ ،

---

١١) في اصول الخطاب النقدي الجديد «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» مارك انجينو ترجمة احمد المديني دار الشئون الثقافية العامة العراق سنة ١٩٨٧ : ١٩ وما بعدها .

وصدرت في مجلتي «تيل ـ كيل» Tel Quel وكرتيك Critique وأعيد نشرها في كتابيها «سيموتيك» و«نص الرواية» ، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين .

و«التناص» عند كرستيفا يندرج في إشكالية الانتاجية النصية التى تتبلور كعمل نصي ، ولا يمكن تحديده ـ عندها ـ إلا بادماج كلمة أخرى هي : idiologene وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى ، أو ما يحيل عليه منها ، وبذا يكون النص هو «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى» ، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ، فهو ـ على نحو من الأنحاء ـ «اقتطاع» ، و«تحويل» وكل هذه الظواهر تنتمى ـ بداهة ـ إلى الكلام انتماء «استطيقيا» تسميه كرستيفا ـ نقلا عن باختين ـ «الحوارية» ، أو «الصوت المتعدد» .

وقد كان ظهور مصطلح «التناص» سنة ١٩٦٦ محاولة لتحديد مصطلح آخر هو ideologeme الذي كانت له شهرة أقل من المصطلح الجديد ، وليس هذا الاشتقاق من صنع كرستيفا ، بل إن الحقيقة أنه تردد قبل ذلك عند باختين سنة ١٩٢٨ ، وقد أقرت كرستيفا بالفضل والوفاء له في مقدمة كتاباتها الرئيسية عن الانتاج التناصي في «سيميوتيك» ومقالتها عن «النص المغلق» ، وفي كل هذه الكتابات يتأكد أن التداخل «السوسيو ـ لفظي» هو ما يتساوى مع التناص»[١٢].

أما «رولان بارت» فانه يتحدث عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات» ، وقراءة التوسير Althuser ـ على هذا النحو ـ تصبح فنا لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه ، بتحديد علاقته مع نص حاضر لغياب ضروري في الأول ، ويعلن «ستاروبنسكى» أنه بالرجوع إلى قوانين «دي سوسير» يتبين أن «كل نص هو انتاج منتج» ، ويذكر «جان جوزيف» أن الانتاج التناصي يثير من جديد مصطلحًا آخر ساذجًا هو مصطلح «المرجع Referent إذ الكتابة لا ترتبط بمرجع ، ولكن بكتابة أخرى ، كتابة تعتمد العلامات الاجتماعية الكلية كوسلية استشهاد لها .

١٢) انظر : السابق : ١٠٣ ـ ١٠٥ .

إن «جان ريكاردو» من بين جماعة «تيل - كيل» كان يدعو إلى تبنى فكرة التناص ، إذ استخدمها في دراساته الأساسية عن ممارسة الرواية الجديدة ، وانطلاقًا من كرستيفا يمكن أن تتبع كلمة «تناص» وهجرتها إلى كل مكان تقريبًا وذلك دون أن يستوعب الباحث - بالضرورة - التحليل السيميائي ، والاشتقاق المادى اللذين طرحتهما كرستيفا في «سيميوتيك» وحددتها بدقة .

ونتيجة لكل ذلك ظهر اتجاهان ، الأول : يعتمد على انتاج الجديد من القديم ، ويمكن أن نطلق عليه «التحليل التناصي» اعتمادًا على الممارسة التقليدية للنقد «الفقه - لغوي» للمصدر والتأثيرات الأدبية .

الثاني : يمكن أن نسميه «تناص» ، وهو الذي يتيح نوعًا من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين أو أكثر .

ويجب أن نلحظ أن «بارت» كان يتحفظ كثيرًا أمام مصطلح كرستيفا ، ومن هنا ظهر غياب كلمة «تناص» من كتابه «س / ز S/Z برغم أن كتابه يعد في جزء منه تأملًا في الطابع التناصي للمقروءات الأدبية، فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابه «متعة النص» سنة ١٩٧٣ .

والواقع أن الخلفية الأساسية التى أثرت كلمة «تناص» في الفرنسية ، جاءت من كتابات «لولوتمان Lu lotman ، والمهم أن ندرك أن مفهوم «الاقتران» أو «الاقترانات» و«التخارج النصي» تعتبر في بعض الأحيان مسألة عبثية ، وفي بعضها الآخر مسألة معقدة ، وهذه العبثية تكمن في أن «لولوتمان» يتعامل مع مصطلح يتحرك داخل إطار منهجي منتظم ، بينما اختلف الباحثون الفرنسيون (حوالي سنة ١٩٧٠) في تعاملهم مع المصطلح نفسه من خلال فرضيات متشعبة في كل اتجاه .

وتزداد المسألة تعقيدا عندما نتحدث عن «باختين» ، فـ «لوتمان» لم يستشهد به ، في حين نجده يحيل كثيرًا على «كلوفسكي» و«توماشفسكي» وغيرهما .

ويمكن التمييز بين وجهة نظر «لوتمان و«كرستيفا» إلى أن الأخيرة لم تكن تهتم تمامًا بالقراءة والتلقي ، ولكن تهتم بـ «الانتاج» أي خلق النص بالاعتماد على بناء سابق ، آما «لوتمان» فيرى «أن العلاقات الخارج نصية لعمل ما ، يمكن وصفها باعتبارها علاقة بمجموع العناصر المثبتة في النص ، بمجموع العناصر التى تم من خلالها اختيار النص المستعمل» (١٣) .

وبعد عشر سنوات من اطلاق «كرستيفا» لكلمة «تناص» نشرت مجلة «بويتيك» الفرنسية عددًا خاصًا باشراف لوران جيني Jenny حول «التناصية» وكان الوقت قد حان سنة ١٩٧٦ لتوضيح الأمر بعد انتشار المصطلح ، وقد اقترح (جيني) اعادة تعريف التناص في العبارات التالية : «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى .

إن التفكير على هذا النحو كان يستدعي بعض الأشكال المهملة في الممارسة الأدبية مثل : الانتحال ـ الباروديا ـ الهجاء ـ المونتاج ـ اللصق ـ المقطعية .

وبرغم شيوع كلمة «التناص» ، فإن قلة من الباحثين الممتازين هم الذين استعملوها بكيفية دقيقة وصارمة من أمثال ، «بول زمتور Paul Zumthor و«ريفاتير Riffaterr «فزمتور» يربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ ، فجدلية التذكر التى تنتج النص وهي حاملة آثار نصوص أخرى متابعة تدعى بـ «التناص» ، فالنص ليس إلا «نقطة التقاء نصوص أخرى» .

أما «ريفاتير» فقد تبنى في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة «التناص» كمرتبة من مراتب التأويل .

اللافت أن «كرستيفا» قد تخلت أخيرًا عن مصطلح «التناص» نتيجة انصراف اهتماماتها عن الواقع التاريخي للخطاب الاجتماعي بينما تم تبنى المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة ١٩٧٩ . (١٤)

---

١٣) السابق : ١٠٧ ، ١٠٨ .
١٤) السابق : ١٠٩ ، ١١٠ .

- ٤ -

ويقترح (تودوروف) تسمية عملية إنتاج نص انطلاقًا من نص آخر «تعليقًا» كنوع من تسهيل الفهم ، وعلى هذا يقوم «التعليق» على اقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل ، وبقية العناصر التى تشمل سياقه ، ولنا أن نسأل عن السياقات الأساسية التي يمكن الاستناد إليها عند قراءة صفحة ما ؟ يحدد شلير ميشر Schleier Macher ـ مؤسس علم التفسير في العصر الحديث سياقين : فمن جهة هناك ضرورة لمعرفة لسان العصر ، الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية ، وقواعد لغوية ، وهذا ما كان يسميه «التأويل النحوى» .

ومن جهة أخرى ينبغى إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التى تنتمى إليها ، أي العمل الذي استخرجت منه بقية أعمال الكاتب نفسه ، حتى سيرته الذاتية بأكملها ، وكان يسمى هذا التأويل تأويلاً «تقنيًا» .

وبما أن ألفاظ «شلير ميشر» لم تعد مستعملة اليوم ، فقد تم استبدالها بأخرى ، حيث ساد الكلام عن تحليل «فقه لغوي» بالنسبة للحالة الأولى ، وعن تحليل «بنيوى» بما تحتويه الكلمة من معنى بالنسبة للحالة الثانية التى تقوم على «ابراز علاقات التداخل النصي» ، إلا أن هذين السياقين لم يعتبرا كافيين ، ومن ثم فقد تم استكمالها بسياقات أخرى ، ويذكر «دوروف» منها سياقين يكمن اعتبارها ـ على نحو من الأنحاء ـ امتدادا للسياقين السابقين فهناك ما يسميه بالسياق «الايديولوجي» الذي يتشكل من مجموعة خطابات تنتمى إلى عصر بعينه ، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفيًا ، أم سياسيًا ، أم علميًا ، أم دينيًا أم جماليًا ، أم كان منتميًا للوقائع الاجتماعية والاقتصادية ، وهذا السياق برغم تزامنه فإنه يتميز بعدم التجانس ، وبرغم معاصرته فليس أدبيًا ، ويمكن أن نطلق عليه ـ لهذه الأسباب ـ «السياق التاريخي» وإن كان هناك تحفظ على هذا الاطلاق ، لأنه يستبعد من دائرته البعد الزمني .

أما السياق الثاني فهو ما يسميه بالسياق «الأدبي» حيث يقصد به المأثور الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الكتاب والقراء ، حيث يتبلور في «الاعراف الواعية»

و«الأنماط السردية بما فيها من خواص أسلوبية شائعة ، وصور ثابتة ، فهو سياق تعاقبي ومتجانس في نفس الوقت (١٥) .

إما «جيرار جنيت Gerard Genette فإنه يعنى عناية فائقة بما أسماه «التعالي النصي» وهو نوع من المعرفة التى ترصد العلاقات الخفية أو الواضحة لنص معين مع غيره من النصوص ، وبهذا يكون «التعالي» متضمنًا «التداخل النصي» بالمعنى الدقيق والكلاسيكي الذي تحدد منذ «جوليا كرستيفا» .

والمقصود «بالتداخل النصي» هنا : الوجود اللغوي «سواء أكان نسبيًا أم كاملاً أم ناقصًا» ، لنص آخر ، وربما كانت أوضح صور التداخل ، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر .

ويدخل أيضًا ضمن «التعالي النصي» أنواع أُخرى من العلاقات ، مثل علاقة المحاكاة ، وعلاقة التغير ، كما تضاف «المعارضة» و«المحاكاة الساخرة» ، بما فيها من تداخل وعدم تميز ، ويمكن أن يندرج كل ذلك في اطار «النظير النصي» .

ويجب آن يلاحظ هنا أن «التعالي النصي» يحتوى ـ بالضرورة ـ على علاقة التداخل التى تربط النص بمختلف أنماط الخطاب التى ينتمى اليها . (١٦) .

وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين ، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد ، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل .

أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير ـ على نحو من الأنحاء ـ إلى نص آخر ، بل وتكاد تحدده تحديدًا كاملاً يصل إلى درجة التنصيص .

---

١٥) انظر : نقد النقد ـ تودروف ـ ترجمة سامي سويدان ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد : ١٠٤ .

١٦) انظر : مدخل لجامع النص ـ جيرار جينيت ترجمة عبدالرحمن ايوب ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٦ : ٩٠ ، ٩١ .

وتحت هذا أو ذاك تأتي تنويعات تعتمد على فروق دقيقة أو خفية مما يضفى على «التناص» طبيعة الدراسة التركيبية والتحليلية على صعيد واحد .

ربما كانت أوسع الرؤى في هذ المجال ما اعتمدت طبقات اللغة وترسباتها في تأكيد عملية التداخل ، ذلك أن النص يتحقق له وجود من خلال شبكة من العلاقات التى ترتبط مفرداتها بخط تراجعي قد يصل امتداده إلى المواضعة الأولى وما أصابها من اهتزاز بالزيادة أو النقص ، ووعي المبدع بكل ذلك ، ووضعه في اعتباره مدة عملية الاختيار ، بل اثناء عملية التوزيع ، فهى علاقة بين الفردية والجماعية في المستوى اللغوي بالدرجة الأولى ، وقد تتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى ، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة .

ـ ٥ ـ

ولا شك أن الدرس العربي القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة في الخطاب الشعري ، بل إن هذا التنبه أخذ طبيعة تحليلية حاول فيها أن ينزل في صور التداخل إلى أدق مظاهرها ، سواء ما تم منها عن وعي ، أو كان بغير وعي ، وتعددت في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التى تدقق في جزئيات التداخل ، وتحاول أن تضعه داخل إطار اصطلاحي يميزه عما سواه ، فـ «الاقتباس» مثلاً يمثل شكلاً «تناصيًّا» يرتبط المدلول اللغوي ـ وهو اقتباس الضوء ـ بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية «الاستمداد» التى تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محدوداً في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئًا من القرآن أو الحديث النبوي ، وهنا يجب أن يكون في الوعي عملية القصد النقلي ، فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذين الجانبين المقدسين ، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية ، ليصبح على نحو من الأنحاء ـ جزءًا أساسيًّا في البنية

الحاضرة ، أي أنه يتحرك داخل ثنائية «الحضور والغياب» على صعيد واحد : حضور التشكيل الصياغي ، وغياب الهامش النصى .

وقد يأخذ «الاقتباس» طابع «التلميح» إذا انصرف الاستمداد إلى الخطاب الفقهي ، أو إلى شيء من «الأثر» و «الحكمة» ، مع إبقاء التداخل في نفس الدائرة الأولى أي يكون قائمًا على النقل من سياقه الأول إلى السياق الجديد .

وإذا كان هذا الشكل التداخلي قد تحرك داخل «شكل مقدس» أو قريب منه ، فإن الخروج من هذه الدائرة إلى التعامل مع المستوى الشعري وحده يدخلنا إلى دائرة «التضمين» وفي هذا يتم التداخل بيبن نصين شعريين ، ولا يمكن أن يتحقق هذا الشكل إلا إذا ظهرت «القصدية» ظهورا مباشرًا ، بل إن الأمر يحتمل الإشارة إلى النص الغائب إذا لم يكن القصد واضحًا للمتلقى القارىء .

ويلاحظ التدرج في «الاستعانة» بالنص الغائب ، حيث يكون الاتكاء عليه باقتطاع جزء من البيت ، أو البيت الكامل ، وقد يكون أكثر من بيت ، ويجب أن يلاحظ هنا مستوى الوعي لدى المتلقى ، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة ، كفت في اعلان عملية التداخل ، وإلا فإن الأمر يقتضي نوع إشارة تنبه إليها .

وإحاطة «التضمين» بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينه وبين دائرة أخرى تناصيّة أيضًا هي «السرقات» التى أخذت من الدارسين قطاعًا كبيرًا في معظم مؤلفاتهم ، واللافت أن القدماء لاحظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين ، على معنى أن يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد دون أن يخرج الأمر عن نفس الدائرة .

وتستمر الطبيعة القصدية جلية فيما أسموه «التمليح » ، وقد يتحرك المصلح إلى «التلميح » ليؤكد الجانب «التحسينى» فيه ، وطبيعته تعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب دون استحضاره مباشرة وهذه

الاشارات ترتد إلى (قصة) أو «مثل» أو «شعر» ، أو شيء قريب من ذلك (١٧) .

ويبدو أن القدماء حاولوا التوغل إلى كل الاحتمالات الممكنة في عملية «التناص» ، ومن ثم رصدوا بعض الظواهر الثنائية التي تعتمد على «التوازي» أكثر من اعتمادها على التداخل ، إذ يقوم المبدع أحيانًا ببناء خطابه الشعري - جملة - بالاستناد إلى خطاب آخر من غير دائرته ، أي من خطاب النثر ، فعملية البناء هنا شبيهة بعملية «العقد» ، وهو تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري عن طريق اضافة الجانب الإيقاعي فحسب ، على أن يلاحظ تقارب التشكيلين من حيث المستوى الفني ، وحسن توظيف النص الحاضر ، ويكون الفارق بين هذا الشكل وبين الاقتباس متمثلاً في تناسي هوامش النص الإضافية في الاقتباس ، والمحافظة عليها في «العقد» (١٨) .

وقد تنعكس حركة التداخل في «العقد» فتستحيل إلى «الحل» عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى النثري ، مع المحافظة على الاطار الدلالي والصياغي في المستويين ، على أن تكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا

---

١٧) فالإشارة إلى «القصة» كقول ابي تمام :

فو الله ما ادرى الحلام نائم　　　المت بنا ان كان في الركب يوشع

فإنه إشارة إلى قصة يوشع بن نون فتى موسى عليهما السلام ، واستيقافه الشمس عند قتاله الجبارين .

اما الإشارة إلى الشعر فكقوله :

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي　　　ارق واحفى منك في ساعة الكرب

اشار إلى البيت المشهور :

المستجير بعمرو عند كربته　　　كالمستجير من الرمضاء بالنار

واما الإشارة الى المثل فكقوله :

من غاب عنكم نسيتموه　　　وقلبه عندكم رهينة

اظنكم في الوفاء ممن　　　صحبته صحبة السفينة

١٨) يمثلون لهذا التشكيل التداخلي بقول ابي العتاهية :

ما بال من اوله نطفة　　　وجيفة آخره يفخر

فإنه اخذه من قول علي رضي الله عنه : ما لابن آدم والفخر ، وإنما اوله نطفة و آخره جيفة .

التحول ، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند «حلها» [١٩] .

وقد ينصرف «التداخل التناصي» إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق «التوليد» ، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب ويستولده دلالته في حدودها الأولى ، وقد يصيبها تمدد إضافي تبعًا للفضاء الذي تشغله ، وهذا النحو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين «الاختراع» و«السرقة» - كما يرى ابن رشيق - فقد قال امرؤ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها — سمو حباب الماء حالا على حال

فقال عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة «وقيل وضاح اليماني» :

فاسقط علينا كسقوط الندى — ليلة لا ناه ولا زاجر

فقد تم «التوليد» في المستوى الدلالي دون التعامل مع نفس التشكيل الصياغي لامرىء القيس .[٢٠]

والتحقيق يقتضي القول بأن كل هذ الأشكال هوامش إضافية داخل قضية شمولية هي «السرقات الشعرية» التى اختص بدراستها من له مواصفات محددة ، فليس كل من تعرض لها أدركها ، ولا كل من أدركها استوفاها واستكملها - كما يقول القاضي الجرجاني - إذ التعرض لهذا المستوى من الدراسة الشعرية يحتاج إلى قدرات خاصة في التمييز بين الأقسام والأصناف ، والرتب والمنازل ، حتى يمكن إنزال كل تدخل نصي منزله الذي يناسبه ، من السرقة والغصب ، أو الإغارة والاختلاس ، وحتى يمكن تدقيق العلاقة بين طرفي الأخذ هل تعتمد على الالمام أم الملاحظة ؟

---

١٩) مثلوا «للحل» بقول بعض المغاربة : فإنه لما قبحت فعلاته ، وحنظلت نخلاته لم يزل سوء الظن يقتاده بصدق توهمه الذي يعتاده ، فإنه حلّ لقول ابي الطيب :

إذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه — وصدق ما يعتاده من توهم

انظر في كل ذلك «التداخل» عروس الإفراح بهاء الدين السبكي - «ضمن شروح التلخيص» عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧ : ٤/٥٠٩ - ٥٢٨ .

٢٠) العمدة : ١/١٧٦ .

وكل ذلك محكوم بنظرة أولية تمتلك القدرة على التفريق بين «المشترك» الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به ، وبين المختص الذي حازه المبتدع ابتداء فملكه ، وأحياه السابق فاقتطعه ، كما تمتلك القدرة على رصد الظواهر التعبيرية فتعرف اللفظ الذي يحتمل مقولة «الأخذ والنقل» ، والكلمة التى تتميز بالخصوصية حتى تنسب لفلان دون فلان(٢١) .

ويدقق الآمدي ظاهرة التداخل خلال «موازنته» بين البحتري وأبي تمام ، ويرفض ادعاء الأخذ بشكل مطلق ، لأنه غير ممكن ، وإنما المسألة أنه كان يرد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيتعلق معناه بقصد أو غير قصد ، وهذا التعلق له مستويان ، إذ يكون أحيانًا بعناصر دلالية أو صياغية يشترك الناس فيها ، وتقع عليها طباع الشعراء ، وأحيانًا يكون بـ «البديع» الذي ليس للناس فيه اشتراك ، ولا ينكر على الشاعرين - بينهما نوع اتصال - أن يتفقا في كثير من المعانى ، لا سيما ما تقدم الناس فيه ، وتردد في الاشعار ذكره ، وجرى في الطباع والاعتياد(٢٢)

وطبيعة الواقع الأبداعى في هذه المرحلة التاريخية المبكرة كانت تهيء لهذه الظاهرة أن تأخذ طريقها إلى الخطاب الشعري حيث «كانت العرب تروي وتحفظ» ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل : إن زهيرًا كان راوية أوس ، وإن الحطيئة راوية زهير ، وإن أباذؤيب راوية ساعدة بن جؤية ، وكان عبيد راوية الأعشى ، ومحمد بن سهل راوية الكميت ، والسائب راوية كثير(٢٣)

فظاهرة «التداخل» كان لها أسبابها الخارجية والداخلية ، ودواعيها الفنية واللغوية مما هيأ لها مساحة واسعة في المؤلفات النقدية القديمة .

---

٢١) الوساطة بين المتنبي وخصومه - القاضي الجرجاني - تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي - عيسى الحلبي «دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٦٦ : ١٨٣ .

٢٢) الموازنة - الآمدى - صبيح بمصر : ٢٢ ، ٢٣ .

٢٣) الوساطة : ١٦ .

ـ ٦ ـ

وعبد القاهر الجرجاني كواحد من أعظم نقادنا القدماء كانت له وقفات متعددة مع هذه الظاهرة الفنية ، وهو في ذلك لا ينفصل عن نظريته في «النظم» ، وإنما يؤسس مواقفه على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر أو الباطن .

ولا يمكن أن يتم تحرك داخل دائرة «التناص» إلا بالقول بانحياز الصياغة إلى مبدعها وانتمائها إليه ، ومن ثم يتهيأ الربط بين هذه الخصوصية التعبيرية وتداخلها مع خصوصية أخرى من جنسها ، أو من جنس يقترب منها ، فعملية التضايف بين «الشعر وقائله» لا يمكن أن تكون باعتبار النص المضاف كَلِماً وأوضاع لغة ، إذ إن هذا مستوى يأتي على الشيوع ، ولكن تصح الإضافة بعد إجراء عملية التعليق النحوي في معاني الكلام ، ذلك أن من شأن الاضافة الاختصاص إذ هي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه ، وعلى هذا ينبغي النظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله .

والنظر يؤدي ـ حتمًا ـ إلى جعل الاختصاص منوطًا بمستويين متوازيين : معاني الكلام ، ومعاني النحو ، والتدقيق هنا يؤدي إلى توحد المستويين في العملية الإبداعية فيخرج بذلك مستوى «التواضع» الذي يتعلق بأنفس الكلمات ، وهذا شبيه بحال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلى فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، . والحلى بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة ، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر بقائله إلا عبر هذا النحو المذكور[٢٤] .

كما يخرج من دائرة اختصاص أعراف اللغة وطرقها الخاصة أو العامة ، بل لا بد من تجاوز «اللغة» إلى «الكلام» ، فكل الاحكام التي تجري في اللغة يتأتى معها

---

٢٤) دلائل الاعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني ـ قراءة محمود محمد شاكر ـ الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٣٦٢ .

القول بوجود تداخل نصي ، نحو الإعراب بالحركات ، والصرف ومنع الصرف ، ووضع المصدر - مثلاً - موضع اسم الفاعل ، نحو «رجل صوم وضيف» ، وجمع الاسم على ضروب ، نحو جمع السلامة والتكسير ، وجمع الجمع ، وإعطاء الاسم الواحد في التكسير عدة أمثلة ، نحو : فرخ وأفرخ وأفراخ وفروخ ، وكالفرق بين المذكر والمؤنث في الخطاب ، وجملة الضمائر وما شاكل ذلك ، فليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بمبدع أو متكلم ، ومن هنا دخل الغلط على من جعل الشيء من هذا الباب من قبيل التداخل النصي ، وحكم بالسرقة ، أو الأخذ ، إذ هي أمور مشاركة لا تدخل مجال التمايز والفضيلة ، ولا اختصاص لها بفرد دون فرد ، أو بجيل دون جيل .(٢٥)

كما يخرج من دائرة «التداخل» الإطار الإيقاعى الخارجي للشعر ، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية ، فهو ليس داخلاً في منطقة «الفصاحة» إذ لو كان له سبيل في الدخول اليها لما كان هناك تفاوت فني إذا اتفق البناء العروضي ، «فليس بالوزن كان الكلام كلامًا ، ولا به كان كلام خيرًا من كلام .(٢٦)» .

ومهما يكن من شيء فإن التوازي بين النصوص - كمرحلة أولى في التناص - لا يكون إلا من الجهة التى يستحق معها مواصفات «الفصاحة» و«البلاغة» ، وعملية التوازي يمكن ارجاعها - أساسًا - إلى مقولة «المعارضة» التى يحاول البعض صرفها إلى المستوى السطحي فحسب ، وهنا يطرح الجرجاني تساؤلاً عن الوسائل التى تحقق معها القول بالمعارضة ، فهل هو قاصر على التعامل مع مفردات معزولة عن السياق ، بحيث نقول بدل «أسد» «ليث» ، وبدل «بعد» «نأى» ، ومكان «قرب» «دنا» أم ذلك ما لا يذهب إليه عاقل ؟

لو كان هذا المستوى كافيًا في رصد ظواهر التداخل بالمعارضة لما كان هناك فاصل بين «الترجمة» و«المعارضة» ، ولكان كل من فسر كلاما معارضًا له ، وإذا

٢٥) انظر اسرار البلاغة - عبدالقاهر الجرجانى - نسخة السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - لبنان سنة ١٩٧٨ : ٢٦ .

٢٦) دلائل الاعجاز : ٤٧٤ .

بطل كون هذا المستوى جهة للمعارضة ، تبين أنها ـ إذن ـ لا تتحقق يقينا إلا في المستوى الدلالي الذي يتم انتاجه من إنشاء علاقات نحوية بين مفردات مركبة في سياق لغوي ،أما المفردات فى إطارها المعزول فلا تصح نسبة المعارضة إليها ، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعانى والألفاظ ، وكان لايعقل تعارض في الألفاظ المجردة ، لم يبق إلا أن تكون المعارضة راجعة إلى معاني الكلام المعقولة ، وإذا آلت المعارضة إلى جهة المعنى ، من حيث الفصاحة والبلاغة ، حصل من ذلك ملاحظة أمرين «الاختيار» كمرحلة أولى تمهيدية ، ثم التعليق كمرحلة ثانية تأسيسية ، وبهما معا يمكن قياس «المعارضة» أو هذا النحو من «التداخل»[٢٧] .

ولو أن التوازي بين النصين كان كاملا بحيث يكون المعنى في أحد البيتين على هيئته وصفته في البيت الآخر ، وكان التالي من الشاعرين يجيء به معادا على وجهه لم يحدث فيه شيئا ، ولم يغير له صفة ، لكانت مقولة الباحثين في (الأخذ مع الاحسان) او (الاخذ مع الاساءة) لغوا من القول ، من حيث يكون محالا ان ينصرف الاحسان الى شيء لم يصنع به شيئا .

وكذلك تبطل عملية التوازي والتناظر ، لانه محال ان يناسب الشيء نفسه او يناظرها ، ثم كيف يمكن قياس التداخل فيقال : (إنه أخذ المعنى فظهر أخذه) او (انه أخذه فأخفى أخذه) ؟ إذ لو كان المعنى يعاد على صورته وهيئته ، وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير تبديل لفظ بلفظ ، لكان الاخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ ـ في ذاته ـ لا يخفي معنى ، وانما الخفاء يكون باخراجه في صورة جديدة غير التي كان عليها .

مثال ذلك ان القاضي أبا الحسن ـ وهو في دائرة تناسب المعاني ـ ذكر بيت أبي نواس :

خليت والحسن تأخذه تنتقي منه وتنتخبُ

٢٧) السابق : من ص ٩ الى ٢٤ .

وبيت عبدالله بن مصعب :

كأنك جئت محتكما عليهم تخير في الأبوة ماتشاء

وذكر انهما معا من بيت بشار :

خلقت على مافي غير مخير هواي ، ولو خيرت كنت المهذبا

والامر في تناسب هذه الثلاثة ظاهر . ثم إنه ذكر ان أبا تمام قد تناوله فأخفاه وقال :

فلو صورت نفسك لم تزدها على ما فيك من كرم الطباع[٢٨]

ـ٧ـ

ويخرج عبدالقاهر من دائرة (التداخل) (المحاكاة) اللفظية ، التي تقوم على الصوت وأجراس الحروف ، وهذه عملية لا يمكن تحققها في (النظم والترتيب) ، ذلك ان الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه ، ولابد أن تكون حكايته فعلا له ، وأن يكون بها عاملا . مثل عمل المحكي عنه : نحو ان يصوغ إنسان خاتما فيبدع فيه صنعة ، ويأتي في صناعته بخاصة تستغرب ، فيعمد واحد آخر فيعمل خاتما على تلك الصورة والهيئة ، ويجيء بمثل صنعته فيه ، ويؤديها كما هي ، فيقال عند ذلك : (إنه قد حكى عمل فلان وصنعة فلان) .

هذا المستوى التشبيهي الذي قرره عبدالقاهر لا يمكن ربطه بتداخل النصوص ، إذ إن توازي النصين على هذا النحو لا يسمح لهما بالالتقاء على اي حال ، ذلك ان (النظم) لا يتصل بالمستوى السطحي الا في عملية الاختيار فحسب ، اما عملية التعليق فهي تنصرف الى المدلولات ، وهذا شبيه ـ من حيث التوضيح ـ بمن يأخذ الاصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيبا يحدث عنه

٢٨) السابق : من ص ٥٠٩ الى ٢٦٠ .

ضروب من النقش والوشي ، فإذا تسلطت (المحاكاة) على (النظم) أدى ذلك الى الوقوع في حقل الإحالة ، أو ما هو شبيه بالمغالطات الساذجة ، وهو ان يكون منشد شعر امرىء القيس قد عمل في المعاني وترتيبها واستخراج النتائج والفوائد مثل عمل امرىء القيس ، وأن يكون حاله إذا أنشد قوله :

فقلت لـه لما تمطى بصلبه وأردف اعجازا ونـاء بكلكل

حال الصائغ ينظر الى صورة قد عملها صائغ من ذهب او فضة ، فيجيء بمثلها من ذهبه وفضته ، وذلك مستوى من السذاجة يؤدي الى القول بأن (الراوي) يستحق ما يوصف به (المبدع) ، فيقال إنه (استعار) او (شبه) ، اي يجعل له كل الامكانات النظمية التي تكون للمبدع ، وكفى بهذا بعدا وإحالة[٢٩] .

وقريب من هذا النحو اذا عمد عامد الى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظا في معناه ، كمثل أن يقول في قوله :

دع المكارم لاترحل لبغيتها واقعد فإنك انت الطاعم الكاسي
ذر المآثر لاتذهب لمطلبها واجلس فإنك انت الآكل اللابس

فإن مثل ذلك يخرج من دائرة الابداع في جوهرها ، وإنما هي عملية تحرك صياغي في المستوى السطحي فحسب ، ومن ثم كانت جديرة بصفة (السلخ) التي لا تتجاوز الظاهر بحال من الاحوال[٣٠] .

ويرفض عبدالقاهر ادخال مثل هذا في منطقة (الاحتذاء) ، إذ إنها عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها تماما عن (المحاكاة) بشكلها السابق ، من حيث إن منطقة عملها محددة بالاسلوب والسياق ، والاسلوب ليس إلاجماع خواص النظم ، وله ـ على ذلك ـ طرق متعددة تبعا للتعامل مع ظواهر تعبيرية دون

٢٩) السابق : من ص ٣٥٩ الى ٣٦٠ .
٣٠) السابق : ص ٤٧١ .

اخرى ، وتبعا لرصف هذه الظواهر في سياق معين ، مما يحقق للناظم اولوية عمل غيره ممن يحاول محاكاة اسلوب الاول واحتذاءه ،وهي عملية تعتمد على الحرفية الى حد بعيد ، شبيهة بمن يصنع شيئا على مثال صنعة سابقة ، مثل هذا يكون في منطقة وسطى بين الابداع والمحاكاة ، مثل ان الفرزدق قال :

أترجو ربيع ان تجيء صغارها　　بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

واحتذاه البعيث فقال :

أترجو كليب ان يجيء حديثها　　بخير وقد أعيا كليب قديمها

وإحساس الفرزدق بعملية الاحتذاء عند سماعه هذا البيت جعله يقول :

إذا ما قلت قافية شرودا　　تنحلها ابن حمراء العجان

والاحتذاء ليس منوطا بالدلالة جملة ، وانما هو منوط ـ كما قلنا ـ ببناء الاسلوب وامتصاص خواصه في بناء قد يكون في فضاء دلالي بعيد تماما عن النص الحاضر ، فالعسكري يحكي في (صنعة الشعر) ان ابن الرومي قال : قال لي البحتري : قول أبي نواس :

ولم ادر من هم غير ماشهدت لهم　　بشرقي ساباط الديار البسابس

مأخوذ من قول أبي خراش الهذلي :

ولم أدر من ألقى عليه رداءه ؟　　سوى انه قد سل من ماجد محض

قال فقلت : قد اختلف المعنى فقال : أما ترى حذو الكلام حذوا واحدا .

واذا كان (الاحتذاء) ـ باعتباره نوعا من التداخل ـ قد تحرك في دائرة (الوضوح) كما هو بين في النماذج السابقة ، ومن ثم أمكن رصده ، فإنه ـ ايضا ـ

يتحرك في دائرة (الخفاء) على معنى احتياجه الى قدرات خاصة ، والى متابعة متأنية للكشف عن ظواهره ، فمما يدخل في هذه الدائرة قول البحتري :

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متالع

وقول ابي تمام :

ولقد جهدتم ان تزيلوا عزه فإذا أبان قد رسا ويلملم

حيث (احتذى) كل واحد منهما على قول الفرزدق :

فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل ؟

فحقيقة (الاحتذاء) تئول الى عملية (أخذ) قد تقترب من منطقة (السرقة) ، وهذا احساس عام قد سيطر على المبدعين ، وعبروا عنه بشكل مباشر كما في قول ذي الرمة :

وشعر قد أرقت له غريب أجنبه المساند والمحالا
فبت أقيمه وأقد منه قوافي لا اريد لها مثالا

يقول : لا أحذوها على شيء سمعته[٣١] .

- ٨ -

ويحدد عبدالقاهر الاطار الكلي لظاهرة (التداخل) من خلال (التوارد) ، او (الاتفاق) حيث يكون ذلك في (الغرض) على وجه العموم او الاجمال ، او في (وجه الغرض) ، ثم يحدد المستوى الاول بأنه يتم في دائرة الإطار الكلي للمعنى

٣١) السابق : من ص٤٦٨ الى ٤٧١ .

من حيث الوصف (بالشجاعة) او (السخاء) او (حسن الوجه والبهاء) او (وصف الفرس بالسرعة) او ما يجري في هذا المجرى .

اما المستوى الثاني ، فإنه يتأتى بعملية تنظيم صياغي تنتج شكلا (منطقيا) الى حد بعيد ، وذلك نحو تقديم الدليل على اثبات تلك المواصفات السابقة ، أي أن المستوى الثاني يتحرك خارج إطار الدائرة الكلية ، وإن ظل على انتمائه اليها .

وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الادوات البلاغية ، وتوظيفها لانتاج المعاني الثواني ، فالتشبيه ـ مثلا ـ لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به الى المشبه ، بل إنه يجاوز هذه المهمة الى عملية (المبالغة) ، واستخلاص اعمق الدلالات ، فالتشبيه بالاسد ، وبالبحر ، وبالبدر ، وبالشمس ، يعتمد على تغييب الناتج الاول المفاد من معانيها المعجمية ، واحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية .

وقد يتم الوصول الى المعنى الثاني عن طريق غير المباشرة برصد هيآت تقود الى الصفة المطلوبة ، من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة ، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح ، كقول الشاعر :

كأن دنانيرا على قسماتهم وإن كان قد شف الوجوه لقاء

والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الاول مدخلا لمقولة (التناص) بالاخذ والاستمداد والاستعانة ،فالطبيعة الادراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازن لملاحظة ما بينهما من تداخل ، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني ، اما النقد الذي لا يرتكز على حس فني دقيق ، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك ، فإنه يسرع بمقولة (الاخذ) في هذا المستوى جريا وراء المشاركة المطلقة .

اما المستوى الثاني الخاص بوجه الدلالة على الغرض ، فإنه ينظر فيه ايضا ، لانه في بعض الاحيان يتحرك داخل دائرة (المستوى الاول) من حيث اشتراك الناس في معرفته ، أو لاستقراره في العقول والعادات ، ومن هنا يكون الحكم ـ

وإن كان خصوصا في المعنى ـ حكم العموم في مثل تشبيه الرجل بالاسد في الشجاعة ، وبالبحر في السخاء ، وبالبدر في النور والبهاء ، وبالصبح في الظهور والجلاء ، ونفى الالتباس عنه والخفاء ، وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك ، والمشهور به ، والمشار إليه ، سواء في ذلك أتمت المداخلة ممن حضر في الزمان الواحد ، أو كان ممن سبق في الازمنة الماضية ، والقرون الخالية ، لأن مثل هذه الأطر الدلالية ، والأنماط التعبيرية ليست بذات خصوصية من حيث الوقوع عليها ومعرفتها ، كما أن إدراكها لا يحتاج الى روية واستنباط وتدبر وتأمل ، وإنما حكمها حكم الغرائز المركوزة في النفوس ، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب .

أما إذا كان مما يقع عليه المتكلم بنظر وتدبر ، ويحتاج في الوصول اليه الى طلب واجتهاد ، أي لم يكن كالأول في حضوره المباشر دون معاناة ولا محاولة ، ولا قياس ومباحثة بل كان من دونه حجاب يحتاج الى خرقه وتجاوزه،فهذا هو ما يمكن ان يكون مجال الاختصاص والأولوية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى فيه بالتفاضل والتباين ، وأن يحدد فيه شكل التداخل من حيث يتفوق النص الحاضر على الغائب ، او تكون السيطرة الدلالية للأول على الثاني ، أي أن التداخل يكون مقرونا بمفارقة دلالية على نحو من الانحاء .

ويدخل ـ عبدالقاهر ـ في المستوى الاول (المشترك الظاهر) ، ماكان من الأداء التعبيري على صورته المألوفة دون اختراق القوالب الجاهزة،او التراكيب المباشرة ، أما اذا استطاعت القدرة الابداعية ان تنقل مثل ذلك الى منطقة (المجاز) بأشكالها المختلفة ، فإن الاحتمال يكون قائما بدخوله الى دائرة الخصوص ، التي تحتاج في إدراكها الى الفكر اللطيف ، ومن ثم تسمح برصد ظواهر (التناص) بكل هوامشها الاضافية(٣٢) .

والتداخل بين النصوص يتم على المستوى السطحي ، او المستوى العميق ،

---

٣٢) اسرار البلاغة : من ص٢٩٣ الى ٢٩٥ .

وهذا الاخير هو الذي شغل الجرجاني في نظرية النظم على وجه العموم ، ثم مسألة (الأخذ) على وجه الخصوص ، وبما ان المستوى العميق يتعلق بالدلالة ، كانت ـ عنده ـ منقسمة الى قسمين ، كوسيلة تحليلية لتجلية التوازي الذي يسمح برصد التداخل .

القسم الاول : ما يتكفل العقل بإنتاجه على وفاق أحكامه الاستدلالية التي يستنبطها العقلاء ويتلمس ثمارها الحكماء ، لكن يلاحظ ان منطقة عملها هو (الخطاب الأدبي) لا الإعلامي ، مثل ذلك قول الشاعر :

وما الحسب الموروث لادر دره　　بمحتسب إلا بآخر مكتسب

حيث يتوازى مع قول الآخر :

وإني وإن كنت ابن سيد عامر　　وفي السر منها والصريح المهذب
فما سودتني عامر عن وراثة　　أبى الله أن أسمو بأم ولا أب

والتوازي لم يمنع وجود خطوط من هنا الى هناك تعلن عن تداخل دلالي واضح ، لكنه في معنى صريح محض ، يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، ويتفق أصحاب العقل على التعامل به ، إذ لو انتفى الفخر بالآباء ، لكان لا يتصور فرق بين أن يقول (هذا أبي) ومنه نسبي ، وبين الانتساب الى الطين الذي هو أصل الخلق أجمعين .

وكثيرا ما يدخل مثل هذا (التماس) دائرة (الاقتباس) باعتبار ان النص الديني ـ في عمومه ـ لا يحلق إلا في فضاء عقلي ، ومن هنا يكون امتصاص النص الشعري للنص الديني في هذا الاطار العقلي ، وعلى هذا النحو يمتص (محمدبن الربيع الموصلي) حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : «كلكم لآدم ، وآدم من تراب» ، ثم ينشره في خطابه الشعري قائلا :

الناس في صورة التشبيه أكفاء　　أبوهم آدم والأم حواء
فإن لم يكن لهم في اصلهم شرف　　يفاخرون به فالطين والماء

ما الفضل الا لأهل العلم انهم على الهدى لمن استهدى ادلاء

ووزن كل امرىء ماكان يحسنه والجاهلون لأهل العلم اعداء

فبرغم ان الامتصاص قد تناول معظم دوال الحديث الشريف ، نلحظ ان سيطرة النص الاول على الثاني تكاد تكون سيطرة دلالية كاملة من خلال اجتماعهما على ما يتفق عليه العقل .

وقد يكون التعامل على هذا النحو من (التداخل) من دواعي النثرية التي تكون استجابتها للعقل اعمق بكثير من الشعر ، فقول الشاعر :

وكل امرىء يولى الجميل محبب

من المعاني النثرية التي لا تتصل بجوهر الشعرية ، ذلك برغم المستوى السطحي في اختيار الالفاظ ، وتجميعها في اقل حيز تعبيري ممكن ، وغير ذلك من الظواهر التي يمكن ان تنتمي الى الشعرية ، ومرجع النثرية الملحوظة الى عملية (اقتباس) تعتمد (الامتصاص) وسيلة حركتها التعبيرية ، إذ إن النص الموازي هنا ، هو قول النبي صلى الله عليه وسلم (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها) ، بل إن التوازي هنا كان ثلاثيا إذ يتجلى النص القرآني - في السياق - في قوله تعالى : ﴿ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم﴾ .

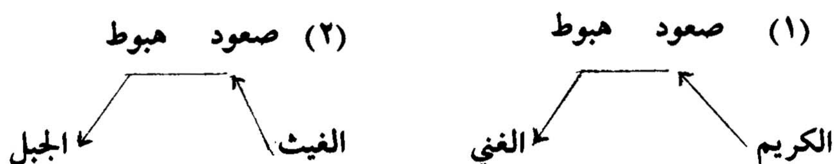
القسم الثاني : وهو (التخييلي) الذي لا يتعامل مع قوانين العقل وأحكامه الصارمة ، ولا تحده اسوار (الصدق) و(الاثبات) و(النفي) ، ونتيجة لذلك كانت مساحته ممتدة ، كثيرة المذاهب ، متعددة المسالك ، فهو ينِد عن الحصر والتقسيم والتبويب ، ذلك ان طبيعته الكثافة والتعقيد وتعدد المستويات .

ويتمثل هذا التعقيد في مستوياته المختلفة ، حيث تلعب (الصنعة) : والحذق دورا بارزا في انتاج دلالته حتى تقربه من طبيعة القسم الاول في خضوعه لأحكام العقل ، واقترابه من عالم (الحق) ، بالاعتماد على الوسائل التخييلية في تشكيل ما يشبه الأقيسة ، كما في قول ابي تمام :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى　　فالسيل حرب للمكان العالي

فالدلالة هنا تتحرك في عدة خطوط ، أولها : خط الكريم الموصوف بالعلو والرفعة، ثانيا : خط الغنى ، ثالثا : خط الغيث ، والربط بين هذه الخطوط الثلاثة يتم بالاعتماد على مقدرة الخيال في إيجاد علاقات تنقلها الى منطقة قريبة من منطقة العقل في لزومها إذ تخيل للسامع ان الكريم اذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس ان ينزل عن الكريم ، نزول السيل عن الطود العظيم .

ويمكن تصور الشكل التجريدي لخطوط المعنى في البيت على النحو التالي :



فالتوازي قائم بين المستويين من خلال المقارنة الضمنية التي تنقل حتمية الحركة من الشكل الثاني الى الاول ، مع انه لا تلازم - في الواقع - بينهما .

وهذا المستوى (التخييلي) هو ما يحتم معظم ظواهر التناص ، نتيجة لان تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا .

من هذا المنطلق يرصد عبدالقاهر بعض ظواهر (التداخل) من حيث وسيلة انتاج المعنى ، في شكلها التخييلي ، والذي يتجاوز الوسيلة الى المعنى ذاته ، فعندما يقول الشاعر :

بنفسي ما يشكوه من راح طرفه　　ونرجسه مما دها حسنه وردُ(٣٣)
أراقت دمي عمدا محاسن وجهه　　فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو

(٣٣) الواو في «ونرجسه» ، للحال يريد الذي صار نرجس طرفه كالورد من الرمد .

نلحظ خطوط المعنى في :

حمرة العين ـ علة الحمرة ـ إراقة الدماء ـ والربط بينها يتم على الاختراع فليس ثمة اراقة دماء ، وإنما هناك إحمرار للعين لابد من تخليق أسباب شعرية له ، فكانت إراقة الدماء أقرب الوسائل المناسبة للسياق .

وهذا النحو يدفع الى المجال بنص آخر لابن المعتز يكاد حضوره يغلب حضور الأول ، إذ يقول ابن المعتز :

قالوا اشتكت عينه فقلتُ لهم من كثرة القتل نالها الوصب
حمرتها من دماء من قتلت والدم في النصل شاهد عجب

فخطوط التداخل هنا تغطي الدلالة الكلية ، كما تغطي الدوال المختارة ، كما تغطي وسيلة انتاج الدلالة باعتمادها على التخييل ، فلا نستطيع هنا ان نقول (بالنص الحاضر ، والنص الغائب) بل نقول هنا حضوران على صعيد واحد .

وقد يعمل النص الغائب على تمهيد الطريق للسائرين ، فمهما حاول السائر ان يستقل بسيره اعتمادا على قدرته الخاصة ، فإنه سوف يظل ـ اولا وآخرا ـ سائرا في طريق غيره عن وعي او بغير وعي ، ولتأكيد ذلك يقوم عبدالقاهر باجراء موازاة بين النص الغائب لابن المعتز ، والنص الحاضر لابن بابك ،

يقول ابن المعتز :

وفارس أغمد في جنة يقطع السيف إذا ما ورد
كأنه ماء عليه جرى حتى إذا ما غاب فيه جمد
في كفه عضبٌ إذا هزه حسبته من خوفه يرتعد

فقد تعلق (الاختراع) هنا بكيفية انتاج الدلالة ، فيما اسموه بعد ذلك (حسن التعليل) الذي يقوم على تخييل اسباب تجمع بين الغرابة والتناسب ، الغرابة من حيث الوقوع عليها في ذاتها ، والتناسب من حيث انسجامها داخل السياق ،

فالمبدع قصد الى ايجاد علة يتكىء عليها في تبرير هزة السيف ـ وصولا الى درجة المديح المثالي ـ فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته .

ويبدو ان ابن بابك قد رأى الطريق ممهدا فسار فيه ، قال :

فإن عجمتني نيوب الخطوب وأوهى الزمان قوى منتي
فما اضطرب السيف من خيفة ولا أرعد الرمح من قرة

إلا ان النص الحاضر هنا قد احتفظ لنفسه ببعض الظواهر التي جاوزت النص الغائب برغم اتكائها عليه ، حيث قصد ان يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب ان يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية ، فأبى أن تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان ، أما ابن المعتز فحقق كونها في السيف على حقيقة العلة التي لها في الحيوان(٣٤) .

ـ ٩ ـ

ويتقدم الجرجاني لرصد اشكال (التداخل) او (التناص) معتمدا على تحديده للمستويين الذين عرضهما ، وبداية يلحظ وجود اطارين كليين يستوعبان اشكال التناص .

الاطار الاول : تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب ، او العكس .

الاطار الثاني : يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي او شكلي بينهما .

وداخل الاطار الاول تكون الغلبة ـ غالبا ـ للنص الحاضر على الغائب ، او بمعنى آخر يكون تدخل النص الغائب محدودا ، بحيث تقتصر مهمته على تقديم

---

٣٤) اسرار البلاغة : ٢٢٨ ـ ٢٥١ .

الخلفية الدلالية ، التي يتحرك في ظلها النص الحاضر ، لكنها حركة تركيبية قائمة على (التصوير والتصنيع) تؤهل صاحبها لنوع من التميز والاستقلالية .

ويمكن رصد هذا الشكل بين البحتري والمتنبي ، يقول البحتري :

ليل يصادفني ومرهفة الحشا ضدين أسهره لها وتنامه

يمتصه المتنبي فيقول :

بئس الليالي سهدت من طربى شوقا الى من يبيت يرقدها[٣٥]

فالخلفية الدلالية التي قدمها البحتري هي المفارقة بين السهر والنوم ، وهي نفس المفارقة التي تحرك في ظلها المتنبي ، واللافت هنا ان الجرجاني لم يقدم بين يدي البيتين رأيا محددا فيمن كانت له السيادة الفنية على الآخر ، وإنما رصد في هذا السياق مجموعة كبيرة من الثنائيات التي تتبادل المعاني بينها ، مع المخالفة في تقديم احد الطرفين على الآخر ، كنوع من الاشارة الشكلية لتغلب احدهما ، وإن ظل ذلك في اطار مجمل يسمح للمتلقي عموما بالوقوع على الصنعة المقصودة التي تسمح للنص الآخر باستقلاله الفني .

ويرصد عبدالقاهر شكلا تناصيا آخر يعتمد على التوازي الكامل بين الطرفين بحيث يظل لكل منها منطقته التشكيلية المتميزة ، او ما يمكن ان نسميه (الندية) في درجة (الاستاذية) ، من ذلك قول لبيد :

واكذب النفس إذا حدثتها إن صدق النفس يزري بالأمل

مع قول نافع بن لقيط :

وإذا صدقت النفس لم تترك لها أملا ويأمل ما اشتهى المكذوب[٣٦]

---

٣٥) دلائل الاعجاز : ٤٨٩ ، ٤٩٠ .
٣٦) السابق : ٥٠٠ .

ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي :

لبيـــــد :

كذب النفس = بقاء الامل

صدق النفس = ضياع الامل

نافـــع :

صدق النفس = ضياع الامل

كذب النفس = بقاء الامل

ويزداد التوازي اذا ادركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية ، وإذا ادركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة ، وهي : الصدق ـ الكذب ـ النفس ـ الامل .

وبهذا يتحول التوازي الى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة ، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي .

والحوار هنا يتم على التعالي ، على معنى ان كل بيت يحقق لنفسه شكلا تركيبيا يحقق به قدرا من الخصوصية ، او على حد تعبير عبد القاهر قدرا من (الأستاذية) .

ويمكن تصور (الحوار) التبادلي على النحو التالي :

- لبيد : يبدأ منطقة حركته من المطلوب الاول (كذب النفس) ـ وهو الطرف الموجب ـ إلى الطرف الثاني (صدق النفس) وهو الطرف السالب .
- نافع : يعكس الحركة حيث اوقع الطرف السالب اولا (صدق النفس) والطرف الموجب ثانيا (كذب النفس) .

لبيد : اوقع البيت كله تحت سيطرة صيغة الامر بهوامشها الاضافية في الحث والاثارة .

نافع : اوقع البيت كله تحت سيطرة أداة الشرط (إذا) التي تجعل القضية شيئا قريبا من الواقع المألوف .

لبيد : أسقط ناتج المطلوب الاول (كذب النفس) اعتمادا على الاشارات الصادرة من نتيجة المطلوب الثاني (صدق النفس) ، اي ان المتلقي اصبح بهذا النحو التشكيلي طرفا في عملية الابداع عن طريق (إكمال الناقص) .

نافع : أبرز ناتج المطلوبين باعتبار غرابة كل ناتج ، وهذا يقضي مواجهة المتلقي بهما على المباشرة ، إذ إن (الصدق) كان هو الطرف السالب ، بينما كان الكذب هو الطرف الموجب .

ويمكن ان يستمر الحوار على هذا النحو ليتابع عملية الاختيار ووقوعها على دوال بعينها على صيغة الفعل او الاسم ، كما يتابع عملية التوزيع بإمكاناتها التعليقية ، وكلاهما يكون علاقة جدلية بين البيتين ، وكأن النص الغائب كان على وعي بمجيء النص الحاضر ، فهو محاور بالقوة ، والثاني كان محاورا بالفعل .

وهذا الاحساس (بالتناص) من جانب ، والتميز من جانب آخر ، كان له وجوده المتيقن عند المبدعين ، اي ان هناك وعيا يجمع بينهما على سبيل الموافقة لا على سبيل التناقض والتنافي ، فقد حكى المرزباني ان عمر الوراق قال : رأيت ابا نواس ينشد قصيدته التي أولها :

أيها المنتاب من عفره

فحسدته ، فلما بلغ الى قوله :

تتأيى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره

فقلت له : ما تركت للنابغة شيئا حيث يقول :

إذا ما غزا الجيش حلق فوقه عصائب طير تهتدي بعصائب
جوانح قد أيقن ان قبيله إذا ما التقى الجيشان اول غالب

فقال : اسكت ، فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع .

ويرى عبدالقاهر ان كلام أبي نواس هنا دليل على ان المعنى يمكن ان يقدم في اكثر من تشكيل (صورة) ، مع محافظة كل تشكيل على طريقته الخاصة في انتاج المعنى ، إذ إنه لو كان لا يكون قد تم لأبي نواس صناعة شيء في المعنى ، لكان قوله (فما أسأت الاتباع) محالا ، لأن التبعية هنا لا تنصرف الى الدوال - في حد ذاتها - بل إن الخصوصية كانت في تشكيل المعنى ، ونقله من صورته الاولى في شعر النابغة الى صورة اخرى .

والتوازي بين النصين يقوم على (أصل) يشتركان فيه ، وهو علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوا كان الظفر له ، وكان هو الغالب ، و(فرع) وهو طمع الطير في ان تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى .

ويصور عبدالقاهر التبادل الحواري على النحو التالي :

النابغة : انصرف توجهه الى (الاصل) الذي هو علم الطير بأن الممدوح يكون الغالب ، فذكره صريحا ، وكشف عن وجهه ، واعتمد في (الفرع) الذي هو طمعها في لحوم القتلى ، وأنها لذلك تحلق فوقه ، على دلالة (الفحوى) .

أبو نواس : عكس الحركة الدلالية - في شكل تبادلي مع النابغة - فذكر (الفرع) الذي هو طمع الطير في لحوم القتلى صريحا ، فقال : ثقة بالشبع من جزره . وعول في (الاصل) الذي هو علمها بأن الظفر يكون للمدوح ، على الفحوى ، ودلالة الفحوى على علمها ان الظفر يكون للمدوح هو في ان قال : (من جزره) ، وهي لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم ان الظفر يكون له[٣٧] .

ويحترس عبدالقاهر فيؤكد ان وحدة المعنى لا تقتضي وحدة البناء الشكلي ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا : (إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك) ان الذي

---

٣٧) السابق : ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

يعقل من هذا لا يخالف الذي يعقل من ذاك ، وأن المعنى في النص الثاني عائد على المتلقي والقارىء على هيئته وصفته التي كان عليها في النص الاول ، وألا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين ـ مثلا ـ حكم الاسمين قد وضعا في اللغة لشيء واحد ، كالليث والاسد ، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصفة والعمل[٣٨] .

ـ ١٠ ـ

ويتكىء عبدالقاهر كثيرا ـ في رصد التناص ـ على الابنية الخاصة ، او التشكيلات الجزئية ودورها في انتاج المعنى ، وبما ان اهتمامه منوط دائما بالمعاني الثواني ، فإن أدق ظواهر التناص ، عنده ـ هي الادوات التي تتحرك في نطاق هذه المعاني ، وهي التشبيه والاستعارة والكناية .

ومن هذا المنطلق ينكر مقولة (الأخذ) التي تنصب على التعامل مع المعنى (العاري) ثم كسوته لفظا تعطي صاحبه احقية امتلاكه ، واختصاصه به ، لانه لا يتصور وجود معنى منفصل عن اللفظ ، إذ من اين يعقل ان يجيء الواحد لمعنى من المعاني بلفظ من عنده ، إن كان المراد باللفظ مجرد نطق اللسان ؟

وعلى افتراض صحة ذلك ، فمن اين يجب اذا وضع لفظا على معنى ، ان يصير احق به من صاحبه الذي اخذه منه ، ان كان هو لا يصنع شيئا ، ولا يحدث فيه صفة ، ولا يكسبه فضيلة ؟ وعلى هذا تكون مقولة (فكساه لفظا من عنده) عبارة عن تشكيل المعنى على نحو مخصوص .

---

٣٨) السابق : ٥٧٥ .

وتجليات هذا التشكيل التي تسمح بالكشف عن ظاهرة التناص لا يمكن ان تكون اذا جاء في صورته الاولية ، وخاصة في مجال البناء التشبيهي ، اذ لا تتحقق له خصوصية الا اذا تدخلت فيه الصنعة المحكمة ، فالمدرك البصري - مثلا - يكاد يأخذ طبيعة واحدة عند نقله الى المستوى الشعري برغم تمايز البناء التركيبي ، ومن ثم لا بد ان تتدخل عناصر اضافية تجعل هذا المدرك قريبا من المتخيل او المتوهم ، ويتم ذلك في ادق تشكيلاته عند ربطه (بالتفصيلات) التي تجعل الوحدة في صورة الكثرة ، وتجعل للكثرة صورة الوحدة ، وهنا يمكن رصد التداخل - إن وقع - مع رصد متعلقاته الاضافية التي لصقت به وأحالته الى تشكيل جماعي ، ومن هنا يبدو (التناص) كنوع من الاستمرارية ، أو (التمدد) الذي يتحقق من حرارة المجاورة والالتقاء .

وعلى هذا يكون الالتقاء بين النصوص (فرديا) لكنه يأخذ طبيعة جماعية نتيجة لتوارد المبدعين على صيغة تشبيهية بعينها .

فعمرو بن كلثوم يقول :

تبني سنابكها من فوق أرؤسهم　　سقفا كواكبه البيض المباتير

ويأخذ هذا البناء التشبيهي صورة شعرية تتسلل الى بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا　　وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ثم منها الى المتنبي :

يزور الاعادي في سماء عجاجة　　أسنته في جانبيها الكواكب

فيأخذ التعامل الشعري طبيعة تراثية ، حيث تئول التفصيلات الى توحد ، فكل واحد من الشعراء قد شبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ، وإن تمايز بعضهم بإضافات تجعل لصياغته نوعا من الثقل ، فبشار - مثلا - راعى ما لم يراعه غيره ، وهو ان جعل الكواكب تتهاوى ، فأتم التشبيه

والشبه ، وعبر عن هيئة السيوف وقد سلت من الاغماد ، وهي تعلو وترسب ، وتجيء وتذهب ، ولم يقتصر على اللمعان في اثناء العجاجة كما فعل الآخران ، وهذه الزيادة تجعل لبيته حظا من الدقة كأنه تفصيل بعد تفصيل(٣٩) .

وليس (التفصيل) وحده هو وسيلة الجماعية في البناء التشبيهي ، بل إن التوغل والاستقصاء يؤدي نفس المهمة ، وإذا كانت (التفصيلات) تمثل خطا افقيا في تشكيل الصورة التشبيهية ، فإن (الاستقصاء) يمثل الخط الرأسي فيها ، وهذا الامتداد الرأسي قد يكون لمبدع واحد ، فتزداد الصلة بين النصين وثوقا وتداخلا ، ذلك ان الجنس يكون واحدا ، والتركيب يئول الى حقيقة واحدة .

ويرصد عبدالقاهر هذا النمط التداخلي في قول ابن المعتز :

وطاف بها ساق أديب بمبزل　　كخنجر عيار صناعته الفتك
وحمل آذريونة فوق أذنه　　ككأس عقيق في قرارتها مسك(٤٠)

مع قوله :　　...

مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

وتكاد تكون العلاقة بين النصين علاقة تنافس في بلوغ اقصى درجات الاستقصاء من ناحية ، وأدق عناصر التشابه من ناحية اخرى ، وهو ما حاول عبدالقاهر تتبعه لكشف ملامح التنافس ، وتحديد ظواهر الالتقاء على النحو التالي :

الآذريونة : باطنها اسود غير شامل ـ غير مستدير بل له هوامش .
كأس عقيق : في باطنها مسك ـ يابس ـ يستقر في القاع وليس له هوامش .
مداهن ذهب : فيها بقايا غالية ـ رطبة ـ ترتفع عن القاع ولها هوامش .
وعلى هذا ينتهي التنافس بتغلب النموذج الثاني لقدرته على احكام المشابهة

---

٣٩) انظر : اسرار البلاغة : ١٥١ ، ١٥٢ .
٤٠) الآذريونة : ورد له ورق احمر في وسطه سواد له نبو وارتفاع .

بين المشبه والمشبه به ، إذ إن السواد الذي في باطن الآذريونة الموضوع بإزاء الغالية والمسك فيه أمران :

أحدهما : انه سواد غير شامل للآذريونة
: انه سواد غير مستدير ، بل يرتفع من باطن الدائرة حتى يأخذ شيئا من الجوانب ويغطيها .
فهو على هذا يشبه آثار الغالية في جوانب المدهن ، وفي قوله (في قرارتها مسك) يبين عدم الشمول احتراسا من دخول النقص في المشابهة .

الآخر : ان من شأن (المسك) والشيء اليابس ، إذا حصل في شيء مستدير في القاع ان لا يرتفع في الجوانب كذلك الارتفاع الذي نلحظه في سواد الآذريونة ، اما الغالية فهي رطبة يمكن اخذها بالاصابع ، واذا كان كذلك ، فلابد في البقية ان تكون قد ارتفعت عن القرارة ، وحصلت بقية شبيهة بذلك السواد[٤٧] .

وقد يكون (التناص) في الصورة التشبيهية قائما على (التوليد) ، على معنى امتلاء النص الغائب ـ دلاليا ـ امتلاء يؤهله لعملية مخاض عندما تتوفر القابلة ، خاصة اذا انضاف الى هذا الامتلاء تعدد خيوط الحركة التي تصنع نسيج الشعرية في النص .

وتكاد تقدم صورة القتيل المرفوع فى العراء تشكيلا فرديا ذا طبيعة جماعية يعتمد (التناص) وسيلة لاستمراريته على نحو ما من الانحاء .

فالأخطل في خطابه الشعري وصف حالة هذا القتيل بقوله :

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الوداع الى توديع مرتحل
او قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل

٤١) اسرار البلاغة : ١٥٢ ـ ١٥٤ .

ويتميز البناء هنا بـ(اللطف) وامتلائه بكثير من التفصيلات الدقيقة التي تتيح للناتج التشبيهي ان يتجلى في اوسع نطاق ادراكي ممكن ، ومع كثرة التفصيلات ، تتكاثر الاحتمالات التأويلية مما يضفي على الامتلاء كثافة توقف البصر عندها ، وتقصره عليها .

الاحتمال الاول : لو قال : كأنه متمط من نعاس ، واقتصر عليه ، كان ذلك مدعاة لخروجه من الجماعية الفنية الى الابتذال ، لان إدراك الشبه على هذا النحو مما يقع في النفس لرائى المصلوب لكونه من حد الجملة .

الاحتمال الثاني : اضافة القيود الى (التمطي من النعاس) ، وهنا يتحول الانقطاع ـ الذي يوهمه الاحتمال الاول ـ الى استدامة واستمرارية (للحركة الساكنة) ، وهذا الاحتمال يحتاج الى امكانات خاصة من اتساع الخيال ، وعمق التأمل .

الاحتمال الثالث : ـ وهو تنمية للاحتمال الثاني ـ يتأتى بتعدد الجهات التي ينتمي لها التشبيه ، فيكون (التمطي) نقطة البدء ، ويتولد عنه امتداد الظهر واليد مدة ما ، ثم تحدث رجعة تشكيلية الى الحالة الاولى ، ثم يتكرر هذا النمط التركيبي باستخدام (مواصل) .

الاحتمال الرابع : ان يتدخل العقل بمقولاته لطلب علة لما وقع عليه من تصور ، فيظهر على الفور مجسدا في (وجود اللوثة والكسل) في القائم من النعاس ، وهذا اصل في بناء التفصيلات ، حيث يثبت في الوصف امر زائد على المعلوم المتعارف ، ثم يطلب له علة .

وقد جمع الدارسون بين هذا النموذج ـ بكل احتمالاته التضخمية ـ ونص آخر على سبيل التداخل التوليدي وهو قول الشاعر :

لم أر صفا مثل صف الزط تسعين منهم وضعوا في خط

من كـل عـال جـذعـه بـالشط كـأنـه في جـذعـه المشـتط
أخـو نعـاس جـد في التمـطي قـد خـامـر الـنـوم ولم يـغط

والبنوّة للنص السابق ليست كاملة ، فإذا كان قوله : (جد في التمطي) يوازي قوله (مواصـل) ، لكن في اشتراط (المـواصلة) اضافـة دلالية لها خطورتها ، وذلك أنه من الجائز ان تتحقق المبالغة في التمطي ، ثم تنتهي بالعودة الى الحالة التي يكون عليها في السلامة .

اما قوله (قد خامر النوم ولم يغط) فهو وإن كان يحاول ان يرينا نوعا من الزيادة ، من حيث يقال إنه أخذه النعاس فتمطى ثم خامر النوم ، فإن الهيئة الحاصلة له من جده في التمطي تبقى له ، فليس ببالغ قوله (مواصل لتمطيه) وتقييده من بعد بأنه (من الكسل) ، والاحتياط قبله بـ(فيه لوثته) .

وتنفذ الجماعية الى ابن الرومي ـ في نفس الدائرة التشبيهية ـ على التوليد ايضا ، حيث يقول فى الصورة نفسها .

كـأن لـه في الجـو حبـلا يبـوعـه إذا ما انقضى حبل أتيـح له حبـل
يعـانق انفـاس الـريـاح مـودعـا وداع رحيـل لا يحط لـه رحـل

«فاشتراطه ان يكون له بعد الحبل الذي ينتهي ذرعه حبل آخر ، يخرج من بوع الاول إليه ، كقوله : (مواصل لتمطيه من الكسل) في استيفاء الشبه والتنبيه على استدامته ، لأنه اذا كان يبوع حبلا لم يقض باعه ، ولم يرسل يده ، وفي ذلك بقاء شبه المصلوب على الاتصال »[٤٢] .

ومن الأبنية التي اتكأ عليها عبدالقاهر في رصد ظواهر التناص (الصورة الاستعارية) باعتبارها إحدى أدوات إنتاج (المعاني الثواني) ، لكنه لا يتكىء عليها في إطارها الجزئي المحدود ، وإنما يتعامل معها كعنصر تركيبي لايتحقق له هذا التكوين الفني الا اذا تدخل فيه النحو مباشرة لإحداث خلخلة في التعليق والاختيار يسمح بتجلي الصورة الاستعارية .

٤٢) السابق : ١٦٣ ـ ١٦٥ .

وقد يكون تفجر هذه البنية منوطا بمفردة يمتد اثرها الدلالي في التركيب كله ، ومن ثم يكون التعامل معها في سياق آخر على النحو السابق مؤشرا واضحا على التداخل النصي ، ففي قول الشاعر :

أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا   وسالت بأعناق المطي الاباطح

نلحظ أثر الفعل (سال) في تدقيق المسير ، وفي تشكيل سرعته ، حيث جعله سرعة في لين وسلاسة ، حتى كأن المطيّ سيول وقعت في تلك الاباطح فجرت بها .

وعلى هذا النحو التأثيري يتردد الفعل (سال) في قول الآخر :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

فقد حقق التأثير الدلالي للفعل معنى طاعة الممدوح ، والاسراع الى نصرته ، والازدحام حوله ، حتى يصير (الأنصار) كأنهم سيول تتدفق من هنا ومن هناك ، وتنصب من هذا المسيل وذاك حتى يغص بها الوادي .

وليس التداخل محصورا في هذا النطاق الدلالي وحده ، بل يجاوزه الى الطبيعة التركيبية ، فليس الإبداع في قوله (وسالت بأعناق المطي الاباطح) على الوجه السابق وحده ، وذلك أنه لا غرابة في ان جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الاباطح ، فإن هذا البناء التشبيهي مألوف ظاهر ، لكن الدقة واللطف في خصوصية الإفادة ، بأن جعل (سال) فعلا للأباطح ، ثم عداه بالباء ، بأن أدخل الاعناق في البين ، فقال (بأعناق المطي) ولم يقل (بالمطي) ، ولو قال (سالت المطي في الاباطح) لم يكن شيئا .

وكذلك الغرابة في البيت الاخر ، ليس في مطلق معنى (سال) ولكن في تعديته بعلى والباء ، وبأن جعله فعلا لقوله (شعاب الحي) ، ولولا هذه الخصوصية في البناء الشكلي مادق الكلام[٤٣] .

---

٤٣) دلائل الاعجاز : ٧٤ ـ ٧٦ .

ويأخذ البناء (الكنائي) صورة اكثر جماعية من سابقيه ، باعتبار قيامه على تشكيل ثنائي لازم ، يجمع بين المعنى الاول والثاني على صعيد واحد ، ويصور عبدالقاهر هذه الجماعية عندما يتحدث عن المبدعين في الخطاب الشعري بأنهم «يرومون وصف الرجل ومدحه ، وإثبات معنى من المعاني الشريفة له ، فيدعون التصريح بذلك ، ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ، ويتوصلون في الجملة الى ما أرادوا من الاثبات ، لا من الجهة الظاهرة المعروفة ، بل من طريق خفي ، ومسلك يدق» (٤٤) .

وفي هذا النحو التشكيلي يأتي (التناص) على سبيل التوازي ، إذ يتوافق البناءان في التصميم الخارجي بحيث يمكن ان يتحولا الى شكل تجريدي يتطابقان فيه ، فإذا نظرنا الى قول يزيد بن الحكم يمدح به يزيد بن المهلب ، وهو في حبس الحجاج :

أصبح في قيدك السماحة والمجد وفضل الصلاح والحب .

نجده يتناظر مع قول (زياد الاعجم) :

إن السماحة والمروءة والندى   في قبة ضربت على ابن الحشرج

ويكاد البيتان يتطابقان برفع كلمة (قيد) في الأول ، و(قبة) في الثاني ، إذ منهما يتحقق الفارق الدلالي الداخلي برغم توافق التصميم الخارجي .

وفي هذا السياق تتوارد (صيغ) جماعية في مثل (جبان الكلب) و(مهزول الفصيل) لتجعل للبناء الكنائي خطا رأسيا في عالم (التناص) ، فـ(جبان الكلب) تتحول الى (زجرت كلابي) تارة ، وإلى (أنس الكلب بالزائرين) تارة ، وإلى وصفه (بالعجمة) تارة ثالثة :

- ومايك فيّ من عيب فإني   جبان الكلب مهزول الفصيل
- رفعت له ناري ، فلما اهتدى بها   زجرت كلابي ان يهر عقورها

---

٤٤) السابق : ٣٠٦ .

- وكلبك آنس بالزائرين من الأم بالابنة الزائرة
- يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم(٤٥)

- ١١ -

والناظر في متفرقات (التناص) عند عبدالقاهر ، يدرك استغراقه لمعظم ظواهره فيما جمع تحت اسم (السرقات) وهوامشها التي تتعلق بها ، فمن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه (الحل) الذي تتحول به الصيغة الشعرية الى صيغة نثرية ، ومن النادر في هذا الباب ما صنعه الجاحظ بقول نصيب :

ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

حين نثره فقال : نحن أعزك الله ، نسحر بالبيان ، ونموه بالقول ، والناس ينظرون إلى الحال ، ويقضون بالعيان ، أثر في أمرنا فأثّر ينطق إذا سكتنا ، فإن المدعي بغير بينة متعرض للتكذيب(٤٦) .

ومن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه «العقد» حيث يتحول الخطاب النثري إلى شعري ، وفي هذا يروي عبدالقاهر عن المرزبانى المثل القديم : «حرا أخاف عليه جانى كمأة لاقرّا» ، يضرب مثلاً للذي يخاف من شيء فيسلم منه ويصيبه غيره مما لم يخفه ، فأخذ هذا المعنى بعض الشعراء فقال :

وحذرت من أمر فمر بجانبي لم ينكنى ، ولقيت ما لم أحذر(٤٧)

وقد تضيق هوامش التناص لتتعلق بمفردة واحدة لها قدرة «التمدد» والانتشار داخل النص ، مما يجعل تعلق «التداخل» بها أمرا محتملا - من وجهة نظر

٤٥) انظر السابق : ٣٠٦-٣٠٩ .
٤٦) السابق : ٥١١ .
٤٧) السابق : ٤٨٥ .

عبدالقاهر - إذ من خلالها يتمكن من التدخل بالتقويم الجزئي ، وهي ظاهرة واسعة الانتشار في مؤلفي عبدالقاهر «الدلائل والأسرار» .

فمن ذلك ما يكون في دائرة الخطاب لمبدع واحد ، وقد يمتد إلى غيره ليتحقق نوع من التواصل في «الاختيار» الفردي أو الجماعي ، وعلى هذا النحو تأتى لفظة «الجسر» عند أبي تمام في قوله :

لا يطمع المرء أن يجتاب لجته
بالقول ما لم يكن جسرا له العمل

مع قوله :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

ثم مع قول ربيعة الرقي :

قولي نعم ، ونعم إن قلت واجبة قالت : عسى ، وعسى جسر إلى نعم

فإيقاع الاختيار على لفظة بعينها قد يكون له من الأثر ما يعادل البنية الكاملة ومن هنا رأى عبدالقاهر أن التعامل مع اللفظة قد تدرج في منازل الجودة ، فكان لها في النص الثاني من الحسن ما ليس لها في الأول ، ثم تزدأد نسبة الإجادة في النص الثالث حتى تصل اللفظة فيه إلى أقصى درجات «اللطف والخلابة والحسن»(٤٨)

وطبيعة (الاختيار) بالنسبة للمفردة الواحدة ، لا يأخذ مسيرة جماعية ، إلا إذا كان الداخل ذا خصوصية شعرية ، على معنى أن التعامل معه شعريا يحتاج إلى سياق بعينه ، بخلاف الدوال الانتشارية التى تحتاج إلى مهيئات خاصة للتعامل معها ، فالفعل (كان) مثلا له صلاحية التداخل الانتشارى بشكل مطلق ، أما دال (الأخدع) فإنه من الدوال التى يكون التعامل معها محاطا بكثير

٤٨) السابق : ٧٨، ٧٩ .

من الرعاية والملاحظة ، ومن ثم يمكن لرد الفعل إزاءها أن يتغير من (الائتناس) إلى (الثقل) تبعا لكيفية توظيفها داخل النسق ، ففى بيت الصمة القشيرى :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى		وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وان بلغتنى شرف الغنى		وأعتقت من رق المطامع أخدعى

وبيت أبى تمام :

يادهر قوم من أخدعيك فقد		أضججت هذا الأنام من خرقك

يأتى التعامل على درجات متفاوتة - برغم الجماعية - فى الجودة والرداءة ، حيث كان (للأخدع) فى النص الأول والثانى من الحسن ، مالم يتحقق فى النص الثالث ، وهذا الحكم مرجعه إلى كيفية اداء اللفظ لمهمته الدلالية داخل النسق ، لا لمجرد وقوع الاختيار عليه فى ذاته .[٤٩]

وقد تضيق (جماعية) التعامل مع الدوال المميزة ، لتتعلق بمفردات غير مألوفة فى شعريتها ، ومن أعجب ذلك - كما يقول عبد القاهر - لفظة (الشىء) التى يتم توظيفها فى نسق شعرى معين فى مثل قول عمر بن ابى ربيعة :

ومن مالىء عينيه من شىء غيره		إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقول أبى حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة		تقاضاه شىء لا يمل التقاضيا

وقول المتنبى :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه		لعوقه شىء عن الدوران

---

٤٩) السابق : ٤٦ . ٤٧ .

فالجماعية هنا لم تلغ الفوارق التركيبية التى حققت للدال مستوى معينا من الحسن والقبول فى الأولين ، والاستكراه فى الثالث .[٥٠]

وتعلق الدراسة الجرجانية بالمفردات فى رصد ظواهر (التداخل) مردها إلى المواضعة التى تجعل الدال رمزا على المدلول لا يتجاوزه أولا ، ثم احتياجه إلى نسق معين ثانيا ، أما تجاوز إطار المفردات فانه يقتضى الحذر فى رصد ظواهر هذا (التداخل) ، ويبدو أن معظم الخطأ يأتى من قياس (الكلامين) على (الكلمتين) ، فلما كان من الممكن اطلاق مقولة التطابق بين (كلمتين) لوحدة معناهما ، توهم البعض إمكان اطلاق المقولة نفسها على (الكلامين) ، وهذا ما يرفضه عبد القاهر رفضا قاطعا ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى فى أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته فى الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة فى معناها ، دون التعرض للنظم والتأليف ، وهذا بمعزل عن أن يكون به اعتداد ، ولا يدخل مجال التفاضل ، ومن ثم لا يدخل حلقة (التناص) .[٥١]

أى أنه على صعيد التشكيل الأولى للشعرية لابد من وجود علاقة حميمة بين التحرك الابداعى والتراث الجماعى ، سواء تم ذلك فى نطاق (المفردات) ذات النسق الخاص أو تم على مستوى التراكيب ، وهنا يكون للمواضعة دورها المؤثر ، كما يكون للخلق والابتكار دوره أيضا ، فهما لا يتنافيان ، بل بينهما نوع من التكامل الذى يؤدى إلى جماعية التعامل ثنائيا وثلاثيا ، وفيما يجاوز ذلك ، مع اتساع المكان والزمان ، اللذين يضيفان على التناص طبيعته الشمولية التى لا يكاد يفلت منها ابداع شعرى على وجه الخصوص .

---

٥٠) السابق : ٤٧ ، ٤٨ .
٥١) السابق : ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

مراجعة لـ«قصص محكية/ مرتين»
إدجار ألان بو

ترجمة الدكتور محمد سليمان القويفلي



إشـــارة :

مع أن القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية شيوعا : فهي لم تأخذ مكانا بين الأجناس الأدبية (الرسمية) إلا منذ القرن التاسع عشر ؛ مما يعني أنها أحدثها ، هذا صحيح من وجهة نظر تاريخ الأدب الرسمي . لكن نواة القصة القصيرة تتمثل في عدة أنواع حكائية قصيرة عرفها الإنسان منذ عهد بعيد مثل الأحدوثة والطرفة ....، بل إن قدم القصة القصيرة يقارب قدم اللغة نفسها[1] ، على اعتبار أن ميلنا الفطري نحو تناقل أحداث حياتنا اليومية (لغويا) يمثل جذور قصص قصيرة .

وهذا الميل الفطري لدى الإنسان للحكاية أو الإخبار عما يحدث له أو لآخرين يجعل كتابة القصة القصيرة تبدو سهلة وتغري الكثيرين بممارستها ، على حين أن حداثتها (شروط كونها فناً تعتد به المؤسسة الأدبية) تصعب إجادتها. ومن ضمن أهم شروط فنيتها ، حتى الآن ، الأفكار المعروضة في مقالة : (مراجعة لـ«قصص محكية ـ مرتين») لإدجار ألن بو .

نشرت المقالة أول مرة في مجلة Geraham's Magazine ، مايو/ ١٨٤٢.[2] وعنوان المقالة ومكان نشرها يمثلان

جانباً من طبيعة نشاط بو النقدي : فهو من أوائل النقاد المحدثين الذين عرضوا أفكارهم النقدية وهذبوها وطوروها لا من خلال الطروحات النظرية في كتب موجهة لفئة معينة ، بل بوساطة مراجعات نقدية لأعمال معاصرة . وكانت تلك المراجعات تنشر في الدوريات ؛ مما وسع قاعدة متلقي تلك الأفكار من ناحية . وعجل بتأثيرها من ناحية أخرى .

وقد بلغ من تأثير أفكار بو في هذه المقالة أن بنيت عليها معظم الدراسات والطروحات النقدية حول القصة القصيرة التي كتبت منذ ذلك الحين . وتظهر أهميتها أيضا حقيقة أن كل الكتابات عن نقد بو ـ مهما كانت مختصرة ـ لابد أن تتضمن إشارة لهذه المقالة التي طبق فيها أفكاره عن الشعر على القصة القصيرة ، مع تفريقه بين النوعين .

وفكرة المقالة الرئيسة تدور حول : وحدة الانطباع أو التأثير ، التي تحكم مراحل الخلق الفني ومرحلة تلقيه . على كاتب القصة القصيرة في رأي بو أن يبدأ بتصور تأثير متفرد مميز يود أن يحدثه ، ثم يقوم باختراع الأحداث والربط بينها بحيث تعمل كلها بدقة ـ بما في ذلك أدوات الربط والعرض ـ على إظهار التأثير السابق تصوره .

وعملية الربط بين العناصر هي أدق العمليات وأصعبها ؛ ذلك أن خلق روابط سببية فحسب لا يكفي ، بل ينبغي أن يراعي الكاتب التناسب بين الأحداث رأسيا (تسلسل تداخلها) ، وأفقيا (تراكمها) ، وعمقيا (بعدها أو قربها من القارىء ، أي درجة وضوحها أو

غموضها) ، إلى جانب دقة الأداء المتصل بالتركيب العام ، وإيقاع السرد ، واللغة ، والأسلوب ، والمنظور ، وتوظيف معطيات الزمان والمكان .... إلخ . فإبداع قصة قصيرة لإبراز تأثير مفرد متميز ومتلازم ، يشبه عملية صناعة مركب كيمائي (= الانطباع المتميز في القصة) ، حيث يجب أن تراعى دقة خلط العناصر ونسبها ودرجاتها .(٣)

وبما أن النظر في قصة قصيرة كاملة غير متاح في هذا الحيز ؛ فلعل استعارة مثال بالغ البساطة من فن الرسم يقرب الفكرة . فتكوين القصة القصيرة لدى بو أشبه بإبداع اللوحة الفنية ، فعلى الرغم من أن الرسام يستخدم سطحاً ذا بعد واحد ، إلا أنه من خلال توظيف نسب درجات الألوان ، والضوء ، والظل ، والأبعاد والأحجام.....؛ يوهمنا بوجود أبعاد أخرى (بصرية ونفسية) . فيجعلنا نتخيل ، مثلاً ، أن النهر أقرب إلينا من شجرة تقع خلفه وهما في ـ حقيقة الأمر ـ يقعان على البعد نفسه . وقد تشد انتباهنا ورقة شجرة صفراء جافة ساقطة على الأرض تحت جذع الشجرة الأم ، أكثر من أن تشد انتباهنا الشجرة نفسها ، مع أن وعينا بوجود الشجرة حتمي لخلق الانطباع المراد . وفي اللوحة عينها يلفت أنظارنا جدول جاف متفرع عن النهر الذي انخفض منسوب مائه ، أكثر مما يفعل النهر ذاته ، على حين أن وجود النهر وانخفاض منسوبه تحتمهما منطقية وجود الجدول أصلا وجفافه . وعن طريق التحكم في نسب الأبعاد والظلال والأحجام والألوان .....؛ تدلف الفروع (الجدول والورقة) إلى

بؤرة وعينا أكثر من الأصول (النهر والشجرة) . ثم قد يضع الرسام بين الورقة والجدول الجافين زهرة صغيرة طرية العـود بالحيـاة زاخرة .... ويضيف عنـاصر أخرى ؛ ليخلق في نفس المتأمل انطباعـا محددا عن جزئية من جانب ما يتصل بفكرة الاستقلال .

لاحظ شلينج في (لاوكون) أن فن الرسم فن مكاني ، أما الفنون الأدبية ففنون زمانية يحدث تأثيرها فينا عبر توالي الزمن ولا نتلقاها مرة واحدة كاللوحة الفنية . ومن هنا ربما تأتي فكرة بو عن الاختصار والقراءة في جلسة واحدة متصلة دون انقطاع . فكأنه يدعو إلى ضغط الزمن للحد من تأثيراته السلبية المتولدة عن انقطاع التلقي ؛ مما يسهل استيعاب القصة استيعابا متزامنا قدر الإمكان كاستيعاب اللوحة . ولتلك الفكرة جانب آخر يتصل بـ«التصعيد النفسي» الذي تبعثه ، في رأيه ، الأعمال الفنية الحقة ، والذي «لا يمكن تحمله لفترة طويلة» . ومن هنا أيضا يأتي حرصه على أن تقوم القصة بتأسيس هذا التأثير من الجملة الأولى ، وألا تكتب كلمة زائدة ؛ فذلك يشبه لمسة فرشاة لا معنى لها من شأنها أن تشوش تلقينا لبقية عناصر اللوحة .

يبدو بو داعياً إلى منطقية وتراتبية وصناعة تحد من الخيال المنطلق . وهذا ـ في حقيقة الأمر ـ يشكل مرحلة جديدة في نقده . فقبل تاريخ هذه المقالة سنة ١٨٤٢م بنى بو أفكاره على الخيال دون تقييد ، وأضاف منذ ذلك التاريخ فكرته عن الخيال المعلل (البناء على مقدمات) والخيال المحلل (خلق التوازن والتعادل بين العناصر وقيمها) . لقد آمن بو بأن هذا النوع من الخيال هو

القادر على إخراج جمالية تتسم بهارمونية توزيع الأشياء ، وتحديدها ، وانضباط علاقاتها . جمالية مثالها الأعلى تلك الهارمونية التي ترى في صيغة الكون .(٤)

إن حرص بو على التماسك الفني وعلى الحذق في صناعة الفن ، لا يعني أنه يضع حدودا تتصل بالموضوع أو بالتقنية أو يحاول إملاء تقنية بعينها ؛ فأطروحته «تترك شكل القصة مفتوحا للتجريب والتطوير ، على حين أنها تشترط أن يظهر الشكل دليلا على الحرص والجدية الفنية .»(٥) باختصار : يتسم شكل القصة القصيرة بلدانة ومرونة لا تتوفر في بقية الأجناس الأدبية ، ـ باستثناء المقالة ـ لكن ينبغي ألا تفضي هذه المرونة إلى تراخي الشكل أو تفلته .

وأطروحة بو العامة في هذه المقالة شائعة بين الدارسين العرب ، لكنها مستقاة في الأغلب عن مصادر وسيطة ؛ فلعل تقديم الأصل يسوغ محاولة ترجمتها .

* * *

النـــص :

لقد كتبنا كلمات مستعجلة عن السيد هوثورن في عددنا السابق ، وكان في نيتنا أن نتحدث عنه بصورة أوسع في الوقت الحاضر ، بيد أننا مازلنا محاصرين بضيق المساحة ؛ لذا يتوجب علينا ، ضرورة ، أن نناقش أعماله ـ على الرغم من مميزاتها الرفيعة ـ باختصار وعشوائية .

يشير عنوان الكتاب إلى أنه مجموعة قصص قصيرة ، وهذا العنوان خاطىء من ناحيتين : فهذه النصوص في طبعتها الثالثة الآن ؛ إذن فهي بالطبع محكية ـ ثلاث مرات . أضف إلى ذلك أنها ليست قصصا بأي معنى من المعاني ، سواء بالمفهوم العادي أو الدقيق للمصطلح ؛ فكثير منها مقالات محضة مثل : «مشاهد من أسطبل» و «يوم واحد في البيت» و «نزهة آني الصغيرة» و «دفقة من مضخة البلدة» و «يوم محصلي الضرائب» و «العقل المسكون» و «السنوات الأخوات» و «كسف الثلج» و «رسوم ليلية» و «آثار أقدام على ساحل البحر» . نذكر هذه المقالات لسبب رئيسي هو تناقضها مع تلك الدقة وذلك الصقل البارزين اللذين يتميز بهما عموم العمل .

وينبغي أن نتحدث باختصار عن المقالات المذكورة آنفا : فكل منها وكلها جميلة ، وإن كانت لا تتميز بالصقل والانسجام الواضحين بشدة في القصص بالمعنى الضيق للكلمة . وسيلاحظ الرسام لأول وهلة خاصيتها الرئيسة ، أو المسيطرة وينعتها بـ(السكون) repose[٦] ؛ إذ ليست هناك محاولة للإثارة . فجميعها هادئة ، عميقة ، لطيفة . ومع ذلك ، فهذا (السكون) قد يصحب في الوقت ذاته بفكر شديد الأصالة ، وقد أثبت السيد هوثورن هذه الحقيقة . وفي كل منعطف نجد تراكيب جديدة ، لكن هذه التراكيب لا تتخطى حدود السكون أبدا . ونشعر ونحن نقرأ برضى مصحوب بدهشة هادئة أنه على الرغم من وضوح الأفكار وجلائها الشديدين ، إلا أنها لم تخطر ببالنا أو لم تقدم لنا من قبل على الاطلاق .

وهنـا يختلف كاتبنا اختلافاً جذرياً عن لامب وهنت وهازلت الذين ـ مع اتسام طرائقهم وتعابيرهم بأصالة واضحة ـ ينطوون على أصالة فكرية جديدة أقل مما هو شائع عنهم عموما . فأصالتهم تتسم ، في أفضل الأحوال ، بغرابة مقلقة غير سَلِسَة ، وخادعة مفعمة بتأثيرات مروعة غير موجودة في الطبيعة ، تبعث سلسلة من التأملات فضفاضة لا تؤدي إلى نتيجة مرضية . ولمقالات هوثورن مقدار وافر من طابع مقالات آرفنج ، مع أصالة أكثر وصقل أقل . وعند مقارنتها [بمقالات صحيفة] ذي سبكتيتور The Spectator نجد مقالات هوثورن تتفوق من جميع النواحي . وذي سبكتيتور ، والسيد آرفنج والسيد هوثورن يشتركون في تلك الطريقة الهادئة اللطيفة التي اخترنا أن نسميها (السكون) . ولكن في مقالات تلك الصحيفة وعند آرفنج تحقق السكون ـ في واقع الأمر ـ بالخلو من التركيب الجديد أو الأصالة أكثر من أية عوامل أخرى . ويكمن بصفة رئيسة في التعبير الهادىء الخامل عن أفكار عادية بسكسونية(٧) ينقصها الطموح والسمو . وفي مقالاتهم جهد لإيهامنا بعدم وجود نواحي القصور تلك .

أما في المقالات التبي بين أيدينا فغياب الصنعة واضح إلى درجة لا يمكن معها أن نخطئه . وثمـة تيار سفلي قوي من الايحاء يجري تحت الجدول العلوي للأطروحة الساكنة . باختصار ، إن دفقات السيد هوثورن التعبيرية نتـاج ذكاء تخييلي أصيل مقيد ، وإلى حد ما مكبوح ، بذوق أنيق ونزوع طبعي إلى الحزن والتراخي ، [هذا عن المقالات] .

أما هدفنا الرئيس فهو التحدث عن قصصه . فإن أنسب حقل يمكن أن توفره ميادين النثر المحض الواسعة ؛ لاستعراض أرفع موهبة هو ـ في رأينا ، وبدون شك ـ حقل القصة بمعناها الضيق . أما إذا كنا مدعوين إلى الإجابة على سؤال هو : كيف يمكن لأرفع عبقرية أن توظف أحسن توظيف من أجل أفضل إبراز لطاقاتها الذاتية ؟ فينبغي أن نجيب بدون تردد : أن تنشىء قصيدة موزونة لا تزيد في الطول عما يمكن قراءته في ساعة ؛ ذلك أن أرفع أنواع الشعر الحقيقي لا يمكن أن يتحقق إلا داخل هذا الحيز فحسب . وعن هذه القضية يكفي أن

نقول : إن وحدة الانطباع أو التأثير ، في كل أنواع الإبداع ، مسألة في غاية الأهمية . ومن الواضح ، علاوة على ذلك ، أنه لا يمكن الحفاظ على تماسك هذه الوحدة في القصائد التي تتعذر قراءتها في جلسة واحدة . فقد نستطيع مواصلة قراءة نص نثري أطول بكثير مما نستطيع المواظبة ـ لأي هدف نبيل ـ على قراءة قصيدة ؛ بسبب من صميم طبيعة النثر نفسه . ذلك أن القصيدة اذا كانت وافية بحق بمتطلبات «العاطفة الشعرية» ؛ فهي تحدث تصعيدا نفسياً لا يمكن تحمله لفترة طويلة . وبما أن كل الانفعالات الحادة مؤقتة بالضرورة ؛ فالقصيدة الطويلة تمثل تناقضا ، وبدون وحدة الانطباع لا يمكن تحقيق التأثير العميق . ولقد كانت الملاحم نتاج احساس ناقص بالفن ، وقد ولى عهدها . أما القصيدة البالغة القصر فقد تحدث انطباعا حيويا ، لكنه لن يتسم بالعمق أو الاستمرار على الاطلاق . وبدون حد معين من المثابرة المتصلة ، وبدون حد معين من استمرار الغرض أو تكراره لا يمكن تحريك النفس بعمق أبدا . يجب أن يكون هنالك ما يشبه قطر الماء على الصخرة . لقد كتب دي برينجر أشياء رائعة ، مؤثرة ، وللروح محركة ، لكنها مثل كل النصوص الطويلة تفتقد الزخم ؛ وتفشل بالتالي في اشباع العاطفة الشعرية . وتتسم أعماله بالتألق والإثارة ، بيد أنها تفشل فشلا ذريعا في الوفاء بمتطلب الاستمرار . إن الإيجاز المفرط ينحل إلى سخرية ، أما خطيئة الطول المسرف فأصعب غفرانا . و «لن يحلق طائر الشعر إلا في نص متوسط الطول» «In medio tuissimus ibis»[٨] .

أما إذا دعينا إلى تحديد ذلك النوع من الإبداع الذي يأتي تاليا لمثل هذه القصيدة ـ كما بيناها ـ من ناحية الوفاء ـ على أفضل وجه ـ بمتطلبات النبوغ الرفيع ، أي توفير أخصب حقل لاظهار فعاليته ؛ فيجب أن نتحدث بدون تردد عن القصة النثرية كما يمثلها هنا السيد هوثورن . أعني القصة النثرية القصيرة التي لا تستغرق قراءاتها إلا نصف ساعة وربما امتدت لساعة أو اثنتين . إن الرواية العادية غير قادرة على الوفاء بهذا الغرض لطولها ، ولأسباب سبق إيضاحها فعليا . ولتعذر قراءة الرواية في جلسة واحدة ، فهي تحرم نفسها ، بطبيعة الحال ، من الزخم الهائل المتولد عن الوحدة الكلية totality ؛ ذلك أن

الاهتمامات اليومية التي تشغلنا أثناء توقفنا عن القراءة تؤدي ـ بدرجة كبيرة أو صغيرة ـ إلى تحوير انطباعات الرواية وتحييدها أو الغائها . بل إن التوقف القصير عن القراءة كاف بحد ذاته لتدمير الوحدة الحقيقية . في حين يتمكن كاتب القصة الموجزة من تحقيق هدفه ، كائنا ماكان ذلك الهدف ؛ ذلك أن مشاعر القارىء ـ ساعة القراءة ـ تقع تحت سيطرة الكاتب بسبب انتفاء التأثيرات الخارجية والداخلية الناتجة عن الإجهاد أو الانقطاع .

هذا فنان أدبي حاذق انتهى من بناء قصة . إذا كان حكيما فإنه لا يكيف أفكاره لتتناسب مع حوادثه ، بل يبدأ بعناية وترو بتصور تأثير واحد معين متفرد يريد أن يحدثه ، ثم يأخذ في اختراع الحوادث ويقوم بربطها بحيث تقدم له أبلغ عون في تأسيس هذا التأثير الذي تصوره سلفا . وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة فإنه يكون قد فشل في أولى خطواته . وينبغي ألا تكون في العمل كله كلمة واحدة لا تصب مباشرة أو بطريق غير مباشر في التصميم الواحد السابق التأسيس[٩] . وبواسطة طرائق كهذه ، وبمثل هذه العناية والمهارة تكون لوحة كاملة قد رسمت ، ومن شأنها أن تترك في ذهن من يتأملها بروح فنية أصيلة إحساسا بأكمل رضى . وبهذا تكون أفكار القصة عرضت بلا تشويه ؛ بسبب اتصال قراءتها ، وهذا هدف لا يمكن للرواية أن تحققه . والإيجاز غير الضروري في القصة ليس طبعيا تماما مثلما هو في القصيدة ، أما تجنب الطول غير اللازم فهو ألزم .

لقد قلنا بأن للقصة ميزة تعلو بها حتى على القصيدة .وجلاء الأمر هو : على حين أن وزن القصيدة يمثل أداة مساعدة ضرورية وأساسية في تكوين أعلى مثال عند الشاعر «فكرة الجميل» ، فإن تكلف الوزن يمثل حاجزا ثابتا يحد من تمام تشكل كافة العناصر الفكرية والتعبيرية المبنية على الحقيقة . والحقيقة غالبا وإلى حد كبير هي هدف القصة ، بل إن بعض أرقى القصص هي قصص استدلال منطقي . لذلك ، إن لم يكن حقل هذا النوع من الإبداع يقع في منطقة شديدة الارتفاع في جبل العقل ، فهو نجد ذو مساحة أوسع بكثير من ميدان القصيدة المحضة . ونتاج القصة لا يتصف أبدا بالثراء العميق ، بيد أنه أكثر تنوعا بلا

حدود ، ويلقى تقديرا أكثر من لدن عموم البشر . باختصار ، يمكن لكاتب القصة النثرية أن يوظف لموضوعه تشكيلة واسعة من صيغ التفكير والتعبير وقوالبها (مثل : المنطقي أو الساخر أو الهزلي) ، وهذا لا يناقض طبيعة القصيدة فحسب ، بل هو محظور تماما بسبب واحد من أكثر عناصرها خصوصية وحتمية ، نعني الوزن ، بالطبع . ويمكن أن نضيف هنا «بين أقواس» أن الكاتب الذي يهدف إلى الجمال المحض في القصة النثرية يقوم بجهد بين الخسران . فالجمالية يمكن معالجتها في القصيدة بطريقة أفضل وهذا لا يتحقق مع الذعر أو شدّة الانفعال أو الرعب أو مع حشد من عناصر مشابهة . ومن هنا نرى مدى اجحاف الملاحظات الانتقادية المعتادة على «قصص التأثير» تلك التي نجد أمثلة كثيرة رفيعة لها في الأعداد الأولى من مجلة بلاكوود Blackwood ، حيث تولدت الانطباعات فيها داخل مجال فعل منطقي متضمنة تشويقا مشروعا ، على الرغم من أنه مبالغ فيه أحيانا . ولقد كتب كل ذي موهبة قصص تشويق سائغة ، بالرغم من أن كثيرا من [النقاد] الموهوبين شجبوها بلا حجج منصفة . لكن الناقد الحق لن يطالب إلا بأن تنفذ الخطة المبتغاة إلى أقصى حد ، بواسطة الوسائل التي تحقق أكبر قدر من الفائدة العملية .

لدينا قصص أمريكية قليلة ذات قيمة حقيقية ، ويمكن أن نقول : ليس لدينا ، في حقيقة الأمر ، شيء على الاطلاق ، باستثناء «قصص رحالة» لواشنطن آرفنج ، و«قصص محكية ـ مرتين» للسيد هوثورن ، وبعض قصص جون نيل الزاخرة بالحيوية والأصالة ، غير أن كتاباته في هذا النوع الأدبي تتصف عموما بالاسهاب والهزل المفرطين . وتدل على احساس ناقص بالفن . ونقابل بالمصادفة بين الفينة والفينة قصصا في دورياتنا يمكن مقارنتها بأفضل عطاءات المجلات البريطانية ، بيد أننا مازلنا بصفة عامة متأخرين كثيرا عن أسلافنا في هذا القسم من الأدب .

ونقول بكل تأكيد عن قصص السيد هوثورن : إنها تحتل أعلى مرتبة في سلم الفن ، فن عبقرية رفيعة الطراز . لقد افترضنا لسبب وجيه [في مقالة سابقة] أنه

دفع إلى موقفه الحالي بواحدة من المؤامرات الوقحة التي تكتنف أدبنا ، والتي نعتزم تعرية ادعاءاتها في أقرب فرصة . ولكننا نعترف بشدة بأننا كنا مخطئين ، إذ لا نعرف إلا أعمالا قليلة يمكن للناقد أن يقرظها أكثر من تقريظة لـ«قصص محكية ـ مرتين» . إننا كأمريكيين نشعر بالفخر بهذه المجموعة القصصية .

إن سمة السيد هوثورن المميزة هي الاختراع والخلق والخيال والأصالة ، وهي سمة تفوق بقية السمات في الأدب القصصي . لكن طبيعة الأصالة ، من حيث تمظهرها في الأدب ، غير مفهومة تماما . أما العقل الناقد أو الأصيل كما يتمثل غالبا في جدة الأسلوب وجدة الموضوع ؛ فالسيد هوثورن أصيل من جميع النواحي .

وتحديد أفضل هذه القصص أمر يشتمل على بعض الصعوبات ؛ لذا نكرر بأنها جميعا ، وبدون استثناء ، جميلة . فقصة «حقل يقظة» رائعة لما تتضمنه من مهارة طرح أو مناقشة فكرة قديمة أو حادثة مشتهرة . فهي تحكي قصة رجل ذي نزوات عزم على ترك زوجته ، وعاش لمدة عشرين سنة باسم مستعار في الحي الذي تسكنه . لقد حدث ، بالفعل ، شيء مثل هذا في لندن . وقوة قصة السيد هوثورن تكمن في تحليل الأسباب التي دفعت ، أو يحتمل أنها دفعت الزوج في البداية إلى ارتكاب حماقة كهذه ، إضافة إلى الدوافع المحتملة لاستمرار اختفائه . لقد بنى الكاتب على هذه الفكرة صورة ذات زخم فريد .

وتزخر «مناحة العرس» بخيال بالغ الجرأة يتحكم فيه الذوق تحكما تاما ، ولن يجد أكثر النقاد تشددا أي عيب في هذه القصة .

و «خمار القس الأسودُ» عمل إبداعي عيبه الوحيد هو أن مهاراته الرفيعة ستكون كافيارا [صعبة الإدراك] بالنسبة لعموم الناس . لكنهم سيجدون أن المعاني السلسة في هذه القصة تسهل ايماءاتها الخفية . ومن المفترض أن عبرة القصة الموضوعة على لسان القس في ساعة احتضاره توصل معنى القصة الحقيقي . وأن جريمة بشعة (تدل عليها الاشارة لـ«السيدة الشابة») قد ارتكبت ، وهي لفتة لا تدركها إلا الأذهان المجانسة لذهن الكاتب .

وتتميز «نكبة السيد هقنبوثام» بشدة أصالتها ، وقد نفذت بأكبر قدر من الحيوية .

و«تجربة الدكتور هيدجر» متخيلة بشكل استثنائي ، ومنفذة بقدرة فائقة . إن الفنان يتنفس في كل سطر منها .

أما «الخادمة العجوز البيضاء» فمثيرة للجدل حتى أكثر من «خمار القس الأسودُ» بسبب صوفيتها التي تحجب معناها الكلي حتى عن المفكر والمحلل .

ولو كنا نتوفر على مساحة كافية لأوردنا قصة «خداع الهضبات الثلاث» بنصها ، لا لأنها تظهر موهبة أكثر من القصص الأخرى ، بل لأنها تقدم مثالا متميزا على قدرة الكاتب الفريدة . فموضوع القصة عادي فهي تتحدث عن ساحرة تدعي كشف الماضي والمستقبل لشخص في حالة حزن . لقد جرت العادة ـ عند معالجة موضوعات كهذه ـ على وصف مرآة تظهر فيها أخيلة المفقودين . أو إثارة سحابة من الدخان تظهر خللها الشخصيات بالتدريج . أما السيد هوثورن فقد جعل تأثير قصته أكثر وقعاً وإثارة للاعجاب عن طريق جعل الأذن بدل العين واسطة تلقي الفانطازيا . إذ لفت الساحرة رأس الحزين بعباءتها ، ومن خلال طياتها السحرية ارتفعت أصوات تتمتع بذكاء شامل وكاف . وطوال هذه القصة نرى أيضا روعة الفنان من ناحية توازن السلبيات والايجابيات : فلم ينفذ كل ماكان ينبغي تنفيذه فحسب ، بل لم ينفذ شيء ماكان ينبغي أن ينفذ (وهو أمر تكتنف تحقيقه صعوبة أكبر) . وكل كلمة تحكي وليس هناك كلمة خرساء .

أما من ناحية السلبيات ، فلا نجد إلا كلمة نقولها عن هذه القصص . وهي أن الروح الصوفية أو السوداوية ربما تكون مسيطرة أو منتشرة أكثر مما ينبغي . ولا تتسم الموضوعات بتنوع كاف . وليست هنالك حركة واضحة الطلاقة ، وهو أمر تبرر معرفتنا بقدرات السيد هوثورن الرفعية توقع عكسه . وما خلا هذه الاستثناءات اليسيرة ، فليس لدينا ما نقوله . إن أسلوب السيد هوثورن هو الصفاء عينه ، ويزخر بقوة حقيقية . والخيال الرفيع يومض في كل صفحة .

إن السيد هوثورن يتمتع بموهبة حقة . ونأسف أن ضيق المساحة في مجلتنا لن يسمح لنا بأن نقدم له واجب التقدير الكامل الذي نتوق بشدة لتقديمه .

هوامـــــش

(١) Arlen j. Hansen, "Short Srory" Encyclopedia Britannica, 15th ed. 1974, vol. 16, p. 711.

(٢) ومنذ ذلك التاريخ اعيد نشر المقالة تكرارا ضمن اعمال بو النقدية الكاملة وغير الكاملة . وقد اعتمدت هذه الترجمة على نص المقالة :
Edgar Allan Poe, "Review of Twice-Told Tales" in Hollis Summers, ed. Discussions of The Short Story (Boston: D.C. Heath and Co., 1966), pp. 1-4.

(٣) لم يتحدث بو ـ بطبيعة الحال ـ عن الإشارات البنائية الواردة في هذه الفقرة .

(٤) انظر : "Edgar Allan Poe" in The Great Crticis, James H. Smith and Edd W. Parks. ed. 3rd ed. (New York: W.W. Norton, 1951), pp. 584-85.

(٥) Hansen : Story, P. 715.

(٦) repose «السكون» مصطلح من مصطلحات الفنون التشكيلية لم أجد مقابلا له جاهزا في العربية . و(السكون) منزلة بين (الحدة) و(الخمول) . ويعني تفادي (الحدة) وهي شدة تمايز الالوان المولدة لانفصام مقطعي في اللوحة ، مع تجنب (الخمول) وهو خفوت الألوان إلى درجة اضمحلال التمايز بين عناصر اللوحة . أنظر تعريفا تقريبيا للمصطلح في :
The New Webester Encyclopedic Dictionary, 1980 ed. (م)

(٧) نسبة إلى الجنس السكسوني . (م)

(٨) الترجمة لمعنى المقولة لا لنصها . و«ibis» طائر مصري من عائلة (البلشون) كان رمزا للشعر ، أو للشاعرية الحقة ، على الأصح ، في الثقافة الإغريقية . (م)

(٩) أورد الدكتور شكري محمد عياد الفقرة السابقة «هذا فنان حاذق [.....] السابق .» وعلق عليها بقوله : «وهذه العبارة هي أشهر ما كتب عن فنية القصة القصيرة وأوجزه وأصدقه» . وقد استفدت من ترجمة الدكتور عياد للفقرة .

انظر : شكري محمد عياد ، القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨) . ص ٢٣ .

مصطلح الفحولة في النقد العربي

الدكتور محمد بن مريسي الحارثي



● الفحل في لسان العرب الذكر من كل حيوان ، وجمعه أفحل ، وفحول ، وفحولة ، وفحل إبله فحلا كريما اختار لها . قال الراعى :

كانت نجائب مُنذر ومحرّق امّاتهنَّ وطرقهنّ فحيلا

والطرق هنا الفحل . والعرب تُسمي سهيلا الفحل تشبيها له بفحل الابل ، لاعتزاله عن النجوم ، وعظمه ، لأن الفحل إذا قرع الابل اعتزلها ، قال ذو الرمة :

وقد لاح للسارى سهيل كأنه قريع هجان دُسَّ منه المَساعِرُ

وفحول الشعراء هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهُم ، مثل جرير والفرزدق وأشباههما ، وكذلك كل من عارض شاعرا فغلب عليه . والفحول الرواة.الواحد فحل .[1]

وليس من سبيل المصادفة أن يختار العربي بعض مصطلحاته النقدية من واقع بيئته المحسوسة ، فالعربي الذي انغرس في بيئته الصحراوية حتى أصبح جزءا منها لابد انها فرضت عليه انتماء قويا إلى كل ظاهرة فيها ، ناطقة كانت أو صامتة ، فاتخذت الظواهر المادية وغير المادية التي تهم حياة العربي صفة الاحترام والاعجاب في النفس، ولما كانت طبيعة الحياة العربية الجاهلية تحتاج إلى أن يكتسب المرء بعض الصفات الضرورية التي تؤهله لممارسة حياته بشكل يضمن له البقاء ، فإن مبدأ القوة كان من أبرز الصفات التي ينبغى أن تتمثل في الانسان ، بدءا بالفرد وانتهاء بالقبيلة ، وأصبح الاهتمام بتأصيل هذه القوة في جوانب الحياة المتعددة أمرا يتطلع إلى تحقيقه كل عربي فانعكس ذلك الاهتمام على

---

(١) انظر ابن منظور لسان العرب مادة « فحل » .

اختيار النموذج الذي يستطيع مواجهة هذا النمط من الحياة التي لاتعرف إلا منطق القوة المادية ، والعراقة في كل شيء ، فاختيار الزوجة عند المشاهير من أبناء العرب أمر متعارف عليه عندهم وذلك للمحافظة على سلامة الانجاب وكرامة الأنساب ، وعراقتها وأصالتها . وكما اهتموا بأصالة أنسابهم وأحسابهم ، اهتموا أيضا بأصالة ما يعتمدون عليه في حياتهم ، فالخيل التي تعد قوام عدتهم العسكرية قد استأثرت بحب العرب لها ، وعنايتهم بها لما فيها من خصال الشرف والمنافع والغناء في السفر والحضر ، وفي الحرب والسلم ، وفي الزينة والبهاء ، في العدة والعتاد[٢] وكان العرب لايهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج .[٣]

ولهذا اهتموا بالخيل ، وصنف المتأخرون فيها الكتب ، كما فعل ابن الكلبي وغيره . وما يقال عن الخيل يقال عن الابل في اهتمام العرب بها وبأنسابها وسلالتها ، فأخذت صفة القوة والعراقة دوراً مثالياً في نفس العربي . وانعكس على طبيعة تفكيره اذ أصبح مبدأ القوة والعراقة من الفضائل التي يفخر بها العربي ، ولايكاد يخلو شعر شاعر عربي من التغني بتلك الفضائل في نظرهم ، من ذلك قول قتيلة بنت النضر بن الحارث في عراقة نسب رسول الله صلى الله عليه وسلم :

أمحمد ها أنت نجلُ نجيبةٍ من قومها والفحل فحل معُرِق[٤]

ولما كان اهتمام العرب ينصب أولا في كثرة النسل ، وأصالته في الأولاد ، والخيل وفي نبوغ الشعراء ، فإن هذا الثلاثي قد وجد رعاية متميزة وعناية كبيرة ، لأنه يشمل قوام الحياة القوية في نظرهم ، ولم يكن اهتمامهم بالابل يقل عن اهتمامهم بهذا الثلاثي ، لأن الابل كانت تمثل جانبا أساسيا من اقتصادهم ، فقد كانوا يتقاضون بها في معاملاتهم ، ويستخدمونها في تنقلاتهم التجارية والخاصة ، ويعتمدون على البانها ولحومها في غذائهم ، وعلى جلودها ووبرها

---

(٢) الجاحظ ـ الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون (مصر ١٩٦٠م) ج : ٧ ص . ١٢ .

(٣) ابن رشيق . العمدة . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد (مصر ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م) ج : ص ٦٥ .

(٤) انظر المصدر السابق . الجزء نفسه ، ص ٥٦ .

في صناعة بيوتهم ، ولهذا استأثرت الابل باهتمام العرب عامة ، والشعراء بشكل خاص ، حيث احتلت الابل مساحة كبيرة من مادة الشعر الجاهلي .

إن هذه الظواهر المادية التي شغلت ذهن العربي في الجاهلية قد جعلته يحدد طريقة حياته المعيشية والفكرية من خلال علاقته بتلك الظواهر التي أشرنا اليها ، وبغيرها مما لم نشر اليه .

واذا ما تتبعنا مفهوم المصطلح النقدي عند عرب البادية في الجاهلية والاسلام فاننا سنجد تأثير الحياة البدوية في توجيه المصطلح النقدي وجهة تلائم طبيعة تلك الحياة ، فقد ربط العرب استحسانهم واستجادتهم للشعر ببعض الظواهر المادية في بيئتهم . من ذلك وصفهم للشعراء في الموازنات بالسابق والمصلّى والسكيت(٥) ، وهذه من أوصاف الخيل التي طبقها العلماء والنقاد على الشعراء ، وقد أورد ثعلب في كتابه قواعد الشعر مجموعة من الأوصاف ، والمصطلحات ، للأبيات المفردة ، فقد ذكر أن المعدّل من الأبيات ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه ، وهذه اشارة إلى أهمية التوسط في صنعة الشعر ، الذي يرتفع عن التقصير ، وينأى عن التعدي ، لأن كمال الخلقة إنما توصف بالتوسط والاعتدال ، ثم أشار بعد ذلك إلى الأبيات الغر ، والمحجّلة ، والموضحة(٦) ، وهذه الصفات انما استمدها العرب مما استحسنوه واستجادوه من صفات الخيل . وقد وسموا قصيدة سويد بن أبي كاهل العينية باليتيمة ، وقصيدة حسان بن ثابت اللامية في مدح الغساسنة بالبتارة التي بترت المدائح . أما مصطلح الفحولة الذي يعني القوة وهو ما يهمنا في هذه الدراسة فقد استعمل صفة للشاعر المتميز ، فانتقلت هذه الصفة كغيرها من الصفات السابقة من دلالتها المادية إلى دلالة مجازية تعني التميز ، والتفرد ، والعراقة في اجادة الشعر .

ولعل البذرة الأولى التي انبتت مصطلح الفحولة قد صاحبت نشأة السؤال التالي : من أشعر الناس ؟ أو من أشعر العرب ؟ حيث بدأت الأجوبة عن هذا

---

(٥) انظر المرزباني ـ الموشح . تحقيق علي محمد البجاوي (مصر ١٩٦٥م) ص١٨٣ .

(٦) انظر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (مصر ١٣٦٧هـ ـ ١٩٤٨م) ص٦٣ ـ ٧٩ .

السؤال تتشكل من خلال تقويم الشعراء عن طريق الموازنات بينهم ، وقد خضعت الأجوبة حول السؤال السابق للأمزجة ، والأذواق ، والانطباعات السريعة الموجزة ، أكثر من خضوعها للجوانب المعيارية التي لم تكن من طبيعة النقد في تلك الفترة المبكرة من تاريخ النقد العربي ، فقد أعجب الحطيئة بقول الشماخ :

اذا أَنْبَضَ الرامون عنها ترنمت   تَرَنم ثَكْلَى أوجعتهْا الجَنائزُ

فوصفه بأنه أشعر العرب ، ثم حكم لامرىء القيس بعد ذلك بأنه أشعر العرب في قوله :

فيالك من ليل كأن نجومه   بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كما جعل حسان بن ثابت أشعر العرب في قوله :

يغشون حتى ما تهر كلابهم   لا يسألون عن السواد المقبل[٧]

فانظر كيف جعل ثلاثة شعراء في قرن واحد من خلال بيت واحد لكل شاعر ولم يجتمع هؤلاء الشعراء الثلاثة في طبقة واحدة عند النقاد جميعهم . وقد رأى أبو الأسود الدؤلي أن أشعر الناس النابغة في قوله :

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وان خلتُ أن المنتأى عنك واسع[٨]

أما مروان بن أبي حفصة فقد أنشد شعرا لزهير بن أبي سلمى ثم للأعشى وبعدهما لامرىء القيس فحكم لكل واحد من الثلاثة بأنه أشعر الناس .[٩] ولم يقف السؤال عن أشعر الناس عند حد الشاعر بل تعداه إلى القبيلة فقد سئل حسان بن ثابت من أشعر الناس قبيلة فقال : الزرق من بني قيس بن ثعلبة[١٠] ثم ارتبط السؤال بالزمان فكان زهير أشعر الجاهليين في نظر جرير ، والفرزدق نبعة الشعر في الاسلام[١١] .

---

(٧) - (١١) انظر الاصبهاني - الأغاني . تحقيق ابراهيم الابياري (مصر ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م) ج٢ : ص ٦١٣ - ٦١٤ . وج١١ : ص٣٧٩١ وجـ١٠ : ص٣٥٤٧ . وجـ٩ : ص٣٢٢٩ وج ١٠ : ص٣٧٥٣ .

ان مثل هذه الاستجابات الانطباعية التي تكتفي بما يحركها من الشعر ولو كان بيتا واحداً أو مجموعة من الأبيات ، كانت عاملا هاما من عوامل تعميق النظرة النقدية في باب الموازنات ، حتى بعد أن استمرت تلك الانطباعات في أداء وظيفتها النقدية جنبا إلى جنب مع النظرات النقدية الموضوعية المتأنية . فقد سئل لبيد بن ربيعة بعد ما كبر من أشعر الناس ؟ فقال : ذو القروح بن حُجر . . . . يعنى امرأ القيس ثم ابن العشرين يعني . . . . طرفة ، ثم صاحب المحجن يعني نفسه .[١٢] وهذه الاجابة فيها شيء من التروى والنظرة العميقة ، اذ لم يضيق على نفسه في الحكم على أشعر الناس في شاعر واحد ، بل أعطى نفسه فرصة في التوسع في الاجابة حتى شملت اجابته أكثر من شاعر ، لأنه لم يصدر في حكمه النقدي من خلال استجابة آنية لشيء من شعر امرىء القيس ، وطرفة ، أو من شعره هو ، وانما صدر عن تصور لمكانته هو بين الشعراء ، وأنه لم يصل إلى مكانة امرىء القيس وطرفة بن العبد ، ومن هنا لم يعد الأثر النفسي للشعر عند لبيد هو الذي يوجه الحكم النقدي أو الاجابة عن من أشعر الناس ، حيث بدأت النظرة الفاحصة تأخذ مكانها في الموازنة بين الشعراء ، نظرا لأن الناس مهما اجتهدوا في محاولة تفضيل شاعر على آخر عن طريق الذوق فإنهم لن يجمعوا على شاعر واحد لاختلاف أذواق الناس واختلاف درجات التقدير من ناقد إلى آخر ، وقد قال خلف الأحمر عندما سئل عن أشعر الشعراء ما ننتهي إلى واحد يجتمع عليه كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجمل الناس[١٣] .

ومن هنا بدأ المهتمون بالنقد والنظر في الشعر يدركون صعوبة الاتفاق على شاعر بعينه انه أشعر الناس ، فأخذت الموازنات بين الشعراء دورا كبيرا من اهتمام العلماء والنقاد ، وأصبح تقديم الشاعر وتفضيله أو تغليبه على خصمه من الشعراء يتم وفق بعض المعايير النقدية الموضوعية ، أو بعض الأحكام العامة

---

(١٢) أبو زيد القرشي ، جمهرة اشعار العرب . تحقيق على محمد البجاوى (مصر ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م) ج١ : ص ٤٢ .

(١٣) ابن سلام . طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر (مصر ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م) : ص ٦٥ - ٦٦ .

السريعة التي تعتمد على الذوق ، وقد تجاوزت الموازنات عملية التفضيل المطلق إلى النظر في أشعار مجموعة من الشعراء تجمعهم خصائص شعرية مشتركة ، وتتقارب أشعارهم في المستوى الفني ، فقد عرف تاريخ النقد العربي بعضا من هذه الموازنات في العصر الجاهلي ، كحكومة أم جندب بين امرىء القيس ، وعلقمة الفحل(١٤) ، فاذا صحت رواية تلك الموازنة بين قصيدتين من وزن واحد ، فان ذلك يعني ان الموازنات بين الشعراء كانت تعتمد بعض المعايير النقدية منذ بدايتها الأولى أو على أقل تقدير بعض صورها المبكرة التي وصلت الينا ، فقد كانت موازنة ربيعة بن حذار الأسدى بين بعض شعراء تيم تمثل مرحلة متقدمة من الموازنات في العصر الجاهلي لاعتمادها على موقف نقدي واضح ، وان شابه شيء من التعميم من خلال الحكم على شعر الشاعر بشكل عام . فقد وازن ربيعة بين شعر أربعة من شعراء تميم وهم : عمرو بن الاهتم ، والزبرقان بن بدر ، والمخبّل السعدى ، وعبدة بن الطبيب ، فقال في شعرهم : اما عمرو فشعره برود يمنية تنشر وتطوى واما انت يازبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من اطايبها وخلطه بغير ذلك واما انت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء واما أنت ياعبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء .(١٥) لقد افاد العلماء والنقاد في العصر الاسلامى من مثل هذه الموازنات ، فوازنوا بين مجموعة من الشعراء الاسلاميين ، ثم وازنوا بين مجموعة من شعراء الجاهلية ، واخذوا يوازنون بين الجاهليين والاسلاميين ، فأجمعوا على أن اشعر الجاهلين امرؤ القيس والنابغة ، وزهير ، والاعشى ، مع بعض الاختلاف حول تعاقب زهير والنابغة على المرتبتين الثانية والثالثة في طبقتهم . وهذا الاجماع هو الذي اعتمده ابن سلام فيما بعد في الطبقة الأولى من فحول الجاهليين . وكان هناك شبه اجماع بين النقاد على ان أشعر الاسلاميين جرير والفرزدق والأخطل ، مع اختلافهم في أى الثلاثة أشعر ، وقد جعل ابن سلام الراعي رابعهم في الطبقة الأولى من فحول

---

(١٤) انظر ابن رشيق . العمدة . ج١ : ص١٠٣ .

(١٥) الاصبهانى . الأغانى . ج١٣ : ص٤٧٠٩ .

الاسلاميين . كما وازنوا بين الشعراء المجيدين المكثرين في الجاهلية والاسلام وازنوا كذلك بين الشعراء المقلين ، واصحاب الواحدة ، وأصحاب الفن الشعرى الواحد والمغلبين ، والفرسان ، فرأوا أن آشعر المقلين في الجاهلية المسيَّب بن علس والمتلمّس، وحصين بنُ الحُمَامِ المُرِّى .[١٦] وكذلك سلامة بن جندل .[١٧] والذين قالوا قصيدة واحدة جيدة طويلة ثلاثة نفر . عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة وطرفة بن العبد .[١٨] وقد أفرد ابن سلام أصحاب القصيدة الواحدة في طبقة مستقلة .[١٩] . وفي الموازنة بين أصحاب الفن الواحد رأى النقاد أن أشعر ثلاثة في وصف الخمر الأعشى ، والأخطل ، وأبو نواس[٢٠] واهتم ابن سلام بأصحاب الفن الشعرى الواحد ، فجعل شعراء المراثي في طبقة ، والشعراء الغزليين في طبقة ، وكذلك الرجاز[٢١] أما المغلبون الذين قصروا في فن الهجاء فغلبهم من هاجاهم فقد كان البعيث في مقدمتهم[٢٢] . وأشعر المغلبين مغلبو مضر : حميد ، والراعى ، وابن مقبل[٢٣] . ونظرا لتوارد الشعراء الفرسان على موضوع الفروسية ، ووصف الخيل ، وأدوات الحرب ، فقد وازنوا بينهم لغلبة صفة الفروسية على الشعر عندهم ، فخُفافُ بن ندبة ، وعنترةُ بن شداد ، والزبرقان بن بدر ، وعباس بن مرداس ، أشعر الفرسان في رأى الأصمعى[٢٤] . أما أبو دؤاد ، وطفيل والجعدى ، فلم يقربهم أحد في وصف الخيل .[٢٥] .

هذا ولم تقف الموازنات عند هذا الحد ، وانما نظر النقاد إلى الخصائص

---

(١٦) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر (مصر ١٩٦٦م) ج٢ : ص٦٤٨ .

(١٧) انظر ابن رشيق . العمدة . ج١ : ص١٠٤ .

(١٨) التبريزى . شرح القصائد العشر . تحقيق . محمد محى الدين عبد الحميد (مصر ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م) ص ٤٣١ .

(١٩) انظر . طبقات فحول الشعراء ص ١٥١ .

(٢٠) انظر ابن رشيق العمدة . ج١ : ص ١٠٠ .

(٢١) انظر . طبقات فحول الشعراء : ٢٠٣ ، ٦٤٧ ، ٧٣٧ .

(٢٢) انظر الجاحظ . البيان والتبين . تحقيق . حسن السندوبى (مصر ١٣٧٥هـ ١٩٥٦م) ج٣ : ص١١ .

(٢٣) - (٢٤) انظر فحولة الشعراء . تحقيق . محمد عبد المنعم خفاجى . وطه محمد الزينى (مصر ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م) ص ٣٤ ، ٢٧ .

(٢٥) انظر الأصبهانى . الأغانى . ج ١٦ : ص ٥٧٠٢ .

المشتركة بين بعض شعراء الجاهلية والاسلام ، فقد شبه أبو عمرو « جريرا بالأعشى والفرزدق بزهير ، والأخطل بالنابغة»[٢٦] وشبهوا الطرماح بن حكيم بعدي بن زيد ، والكميت بأمية بن أبي الصلت .[٢٧] وقد أفرزت تلك الموازنات قضايا نقدية هامة ، أخذت تنمو وتتطور منذ القرن الثاني الهجرى ، حتى وصلت إلى مراحل متقدمة تحددت معها ملامح تلك القضايا ، وذلك خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وكان تصنيف الشعراء في مدارس واتجاهات شعرية معينة من أهم المراحل المتقدمة في قضية الموازنات بين الشعراء وقد نظر النقّاد إلى أن شعراء الطبع يمثلون مذهبًا شعريا له ملامحه الواضحة ، وأن شعراء الصنعة يمثلون مذهباً مقابلاً ، له أنصاره ومتذوقوه ، ونظروا إلى الشعراء الغزليين نظرة مستقلة باعتبار أنهم يمثلون اتجاها شعريا واحدا ، وكذلك الرجاز ، وشعراء المراثي ، والصعاليك ثم وازنوا بين شعراء البادية وشعراء القرى عامة ، وذهبوا إلى أبعد من ذلك ، حين جعلوا الشعر المحدث يمثل مرحلة تكاد تكون مستقلة عن طبيعة الشعر القديم ، من حيث القيم النفعية والفنية . وهذا كله قد كان له أثره من قريب أو من بعيد على مصطلح الفحولة ، خلال نشأة تلك القضايا وبداياتها الأولية .

فقد كانت صفة الفحولة من نصيب الجاهليين وشعراء البادية في الاسلام أكثر من المتمصرين جاهليا واسلاميا لاعتقاد بعض العلماء والنقاد أن القوة الشعرية إنما تكمن في شعراء البادية ، لأنهم يقولون الشعر على السليقة دون تعلم ، ولأنهم بعيدون عن مراكز اللين والتحضر فوجد العلماء في شعرهم ما يحقق رغباتهم في تقعيد اللغة ، والمحافظة على سلامتها وصحتها ، من كل لحن أو دخيل ، وقد استمر هذا الاهتمام بشعر البادية حتى أواخر القرن الرابع الهجرى تقريبا عند ابن جنى ، الذي كان يروي عن الاعراب الذين لم تفسد لغتهم في عصره[٢٨] . وهذا الاهتمام النفعي بشعر البادية شكل في نفوس العلماء قيما ذوقية لكثرة

---

(٢٦) ابن سلام . طبقات فحول الشعراء . ص ٦٦ .

(٢٧) انظر . الأصبهانى . الأغانى . ج٢ : ص ٥١٥ .

(٢٨) انظر . الخصائص . تحقيق . محمد على النجار (تصوير بيروت بدون تاريخ) ج١ : ص٧٦ ، ٧٧ ، ٢٤٠ ، ٢٥٠ .

مدارستهم لهذه المادة الشعرية ، فأصبحت أذواقهم لاتميل الا إلى هذا النمط من شعر البادية في الجاهلية والاسلام ، وما يحمله من خصائص فنية ، امتزجت بها أذواقهم ، فألفوها ولم يتحولوا عن ذلك إلى شعر الحاضرةالا فيما ندر ، حتى غدت تلك الخصائص النفعية والمتمثلة فى شعر البادية من الأسباب والعوامل التى تتحقق بها صفة الفحولة في الشاعر . واذا حاولنا أن نتتبع بداية مصطلح الفحولة في نشأته الأولى ، ومن أول من قال به أو ابتكره من العلماء والنقاد فان الأمر ليس من السهولة بمكان . اذ يصعب الجزم بتحديد شخص واحد ارتبطت به أولية هذا المصطلح . فمن المعروف أن النشأة الأولى لأكثر القضايا النقدية تبدأ بشكل فردى ، غير أن الغموض يكتنف عادة تلك البدايات الفردية خاصة عند العرب ، قبل تدوين علومهم . ولاشك أن لمعرفة البدايات الفردية الأولى أهمية كبيرة ، لأنها تعد الأساس الأول الذي تتشكل حوله ملامح القضية النقدية بصورة جماعية ، بعد أن تكون تلك البدايات قد قطعت مراحل متقدمة من النمو والتدرج حتى تصل إلى المراحل الناضجة ، التى تتحدد معها مواقف النقاد حول ذلك التشكل .

ولعل مصطلح الفحولة من المصطلحات النقدية العربية التى نالت حظا وافرا من اهتمام بعض النقاد منذ بداية حركة التأليف في النقد الأدبى عند العرب . فقد ارتبط هذا المصطلح بأول كتاب نقدى وصل الينا ، وهو كتاب فحولة الشعراء للأصمعى ، كما ارتبط هذا المصطلح بأبرز الكتب النقدية التى تلت كتاب فحولة الشعراء وهو كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحى . ويعود السبق الأول في ابراز هذا المصطلح وتداوله بشكل واسع إلى الأصمعى ، الذى جعل حركة كتابه تدور حول تقسيم الشعراء إلى فحول وغير فحول . وربما تصور بعض الدارسين أن الأصمعى هو مبتكر مصطلح الفحولة ، عندما وقفوا عند الأصمعى دون غيره من النقاد في معالجة هذا المصطلح[٢٩] . ويصادف المتتبع لأولية هذا المصطلح أن الشاعر الجاهلى علقمة

---

(٢٩) انظر . د . بدوى طبانة . دراسات في نقد الأدب العربى (مصر ١٩٧٥م) ص١٤٨ ـ ١٥٧ ، ود . احسان عباس . تاريخ النقد الأدبى عند العرب (بيروت ١٣٩١ هـ ـ ١٩٧١م) ص٥١ ـ ٥٤ ، ص٨٠ ـ ٨١ .

بن عبده التميمى قد لقب بالفحل ، وليس بأيدينا ما يؤكد ما اذا كان هذا اللقب انما أطلق عليه بعد أن غلّبته أم جندب على زوجها امرىء القيس غير انني استبعد إلى حد ما أن يكون هذا اللقب قد جاء نتيجة لتغليب علقمة على امرىء القيس في وصف الفرس ، أو لتميز علقمة في الشعر على معاصريه أو على الشعراء السابقين أو اللاحقين له في العصر الجاهلى ، لأن الأمر لو كان كذلك لوجدنا كثيرا من شعراء الجاهلية يحملون هذا اللقب ، وإذا أردنا أن نحدد مفهوم هذا المصطلح من خلال وظيفته النقدية فان أبا عمرو بن العلاء قد سبق الأصمعى إلى توظيف مصطلح الفحولة في بعض آرائه النقدية ، وأبو عمرو هو أستاذ الأصمعى ، وعلى هذا الأساس يكون أبو عمرو بن العلاء سابقا للأصمعى في التعامل مع مصطلح الفحولة .

فقد روى الأصمعى أن ابا عمرو بن العلاء كان يرى أن رائيّة بشر بن أبي خازم التى مطلعها :

الا بان الخليط ولم يزاروا وقلبك في الظعائن مستعار

قد الحقته بالفحول .[٣٠] وكان أبو عمرو يقول : فحلان من الشعراء كانا يقويان : النابغة وبشر بن أبى خازم .[٣١] ولما كان الأصمعى يعتمد على أبى عمرو بن العلاء في بعض آرائه النقدية ، فليس ببعيد أن يكون الأصمعى قد أخذ مصطلح الفحولة عن أبى عمرو بن العلاء ، وغيره من العلماء ، خاصة اذا عرفنا أن هناك مصنفات الفت في الشعر والشعراء بعضها فيما يبدو قبل كتاب فحولة الشعراء ، وبعضها معاصر له ، ولكنها لم تصلنا فقد صنف أبو عفان المهزمى المتوفى سنة ١٩٥ كتاب الأربعة في أخبار الشعراء ، وكتاب الشعر والشعراء ، وكتاب صناعة الشعر .[٣٢] وصنف أبو دعامة على بن مرثد العبسى كتاب الشعر والشعراء .[٣٣] وألف أبو عبيدة كتاب الشعر

(٣٠) انظر . فحولة الشعراء . ص٢٧ .
(٣١) المرزبانى . الموشح . ص٨١ .
(٣٢) - (٣٣) انظر . ابن النديم . الفهرست (بيروت ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م) ص٢٠٧ ، ٧١ ، ٧٩ ، ١٥١ .

والشعراء .(٣٤) وكان للمدائني المعاصر للأصمعى مجموعة من الكتب التى تناولت البحث في الشعر والشعراء .(٣٥) وقد ذكر صاحب الفهرست عددا كبيرا من الكتب التى تناولت اخبار الشعراء ، وصناعة الشعر وقد صنفت تلك الكتب في الفترة التى شهدت ازدهار الموازنات بين الشعراء على ايدى علماء اللغة والمهتمين بالشعر ، ولانعلم اذا كانت على شكل كراسات لم تتعد مادتُها الأدبية مستوى المادة العلمية التى تضمنها كتاب فحولة الشعراء للأصمعى كما وكيفا ، وما شابهه من الكتب النقدية التى وصلتنا امثال كتاب قواعد الشعر لثعلب . ويعد كتاب فحولة الشعراء للأصمعي من أقدم الكتب النقدية التي وصلتنا ، وقد اتسم الكتاب بقلة المادة العلمية بالمقارنة إلى عدد الشعراء الذين ورد ذكرهم في ثنايا الكتاب كما اتسم بعدم التنظيم العلمي لتلك المادة ، والنظرة العجلى في اصدار الأحكام النقدية من وجهة نظر الأصمعى . وقد جاء الكتاب على شكل أجوبة طرحها الأصمعى للرد على اسئلة أبي حاتم السجستاني حول منازل الشعراء وطبقاتهم ، وكان عدد الشعراء الذين ورد ذكرهم في الكتاب يزيد على مائة شاعر . وقد أبدى الأصمعى شجاعة نقدية عندما طبق مصطلح الفحولة على هذه المجموعة الكبيرة من الشعراء ، في عصره وفي غير عصره ، فقد أشار في ثقة واعتداد بمقدرته النقدية إلى الذين قصروا عن بلوغ صفة الفحولة من وجهة نظره ، فالأصمعى من علماء اللغة الذين يهمهم صحة اللغة وقوتها وسلامتها . وهذا النموذج من اللغة لم يتحقق له في الشعر الا عند الفحول من الشعراء ، فربط قوة الشاعر ودرجته في الفحولة بقوة الشعر الذي يريده . وقد عرف الأصمعى الفحل من الشعراء بأن « له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق »(٣٦) واستشهد لهذا التعريف ببيت جرير :

وابن اللّبون اذا ما لُزّ في قرن   لم يستطع صولة البزل القناعيس

ويبدو من هذا التعريف أن الأصمعى يقصد بالفحل ، الشاعر الذي غلب

---

(٣٤) - (٣٥) انظر ابن النديم الفهرست (بيروت ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م) ص ٢٠٧ ، ٧١ ، ٧٩ ، ١٥١ .
(٣٦) فحولة الشعراء . ص١٣ .

عليه الشعر واكتملت ادواته ، ونضج فنيا ، وكان مؤهلا لأن يأخذ مكانه الطبيعى بين الشعراء ، وهذا التكامل الفنى يتيح للشاعر أن يجود في شعره ، وربما نظم في اكثر فنون الشعر واغراضه ، خاصة تلك الأغراض التى لايتقنها الا الفحول في نظر العلماء كالمديح والهجاء ، وغير ذلك من الأغراض الأخرى . ولهذا رأى الأصمعى أن « طريق الشعر هو طريق الفحول . مثل امرىء القيس ، وزهير والنابغة ، من صفات الديار ، والرحل ، والهجاء ، والمديح ، والتشبيب بالنساء ، وصفة الحمر والخيل والحروب ، والافتخار »[٣٧] .

ويبدو أن ربط الفحولة بأغراض شعرية محددة في نظر الأصمعى أمر لايتفق مع طبيعة الشعر التى لاتعرف مثل هذه الحدود ، كما أن اكتساب الفحولة في مثل هذه الحال سيصبح أمرا ميسورا ، فما على الشاعر الا أن يمارس مهمته الشعرية من خلال هذه الأغراض ، لينضم إلى طبقات الفحول من الشعراء . كما أن الناقد اذا أراد أن يفتش عن الفحولة عند معاصريه ، أو عند المتأخرين بشكل عام ، فلن يجدها الا عن طريق الموازنة بين المتأخرين والمتقدمين ، فاذا وافق المتأخرون المتقدمين في اغراضهم الشعرية ، وفي مثاليتها ، اقتربوا من مرتبة الفحول ، أو وصلوا اليها عن طريق ذلك التقليد ، واذا قصروا في ذلك تأخروا عن درجة الفحول ، ومن المعروف ان القول الشعرى في موضوعات شعرية معينة لا يحقق صفة الفحولة في الشاعر ، ومن هنا كان الأصمعى اسير نظرة الناس قبله ، وفي عصره ، حين اجمعوا على تقدم امرىء القيس والنابغة وزهير ، فقد حاول ان يستثمر ذلك الاجماع ويوظفه لمصطلح الفحولة معتقدا ان الأغراض الشعرية التى طرقها اولئك الشعراء هى الأوفر حظا من غيرها من الأغراض الأخرى في نفوس الناس ، لتوارد الشعراء عليها كثيرا ، ولما فيها من مقومات الاستجابة التى تجعلها محل اهتمام الشعراء ومقصدهم ، ولعل الأصمعى نفسه هو أول من أحس بتضييق الدائرة عندما حصر اكتساب الفحولة

(٣٧) المرزبانى . الموشح . ص٨٥ .

في تلك الأغراض فقد رأى أن غرض الرثاء لايقل اهمية عن تلك الأغراض التى ذكرها عند الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين ، فقد عد كعب بن سعد الغنوي من الفحول في بائيته المشهورة التى رثى بها أخاه .[٣٨] وعد أعشى باهلة من الفحول فى مرثيته الرائية :

إنى أتـتـنى لـسـان لا أسر بهـا		من علو لاكذب فيها ولا سخر[٣٩]

ويبدو استشهار الأصمعى لاجماع الناس على تقديم النابغة الذبيانى في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية واضحا عندما ربط اشتهار القصيدة بمكانة الشاعر الشعرية مشيرا إلى أن مكانة الشاعر المتميزة تؤثر في سيرورة الشعر ، فقد قال عن قصيدة النابغة الجعدى :

« تلك المكارم لا قعبان من لبن »

« لو كانت هذه القصيدة للنابغة الأكبر بلغت كل مبلغ » .[٤٠]

لقد أدرك الأصمعى أن تقليد الفحول من الشعراء والنظم على سننهم في أغراض محددة قد لا يحقق اكتساب الصفة المثالية للفحولة التى سيطرت على جهوده النقدية فتقدم خطوة بمفهوم الفحولة حتى جعلها طبعاً غريزياً ، لكنه رأى أن هذا الطبع الغريزى المتمثل في الملكة الشعريةالمركوزة في نفس الشاعر لاينهض الا ببعض الأدوات المعرفية الاكتسابية ، اذ « لايصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور في مسامعه الالفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه ، وليقيم به اعرابه ، والنسب ، وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم .[٤١] فالأصمعى كما ترى يهتم بالثقافة الشعرية أولا ثم بالثقافة المعرفية العامة ، والاستعدادات الفطرية ، وذلك عندما نبه اليها في صدر النص السابق ، فقد جعل صفة

---

(٣٨) (٣٩) انظر فحولة الشعراء ، ٢٧ ، ٣٠ .
(٤٠) المصدر السابق . ص ١٩ .
(٤١) ابن رشيق . العمدة . ج١ : ص١٩٧ ـ ١٩٨ .

الشاعرية صفة أساسية ، لكنها لاتنهض بنفسها ، وانما تعضدها تلك المكتسبات المعرفية .

ان هذه المحاولة الجادة التى قام بها الأصمعى لطرح تصور نقدى لمفهوم الفحولة جعلته يعتمد بعض الآراء النقدية التى حاول من خلالها أن يؤسس مفهوم مصطلح الفحولة . وقد جاءت تلك الآراء مبثوثة في ثنايا كتاب فحولة الشعراء فقد أشار الأصمعى إلى أهمية الجودة ، والحظوة ، والسبق[٤٢] ، وهذه المعايير الثلاثة استخلصها من شعر امرىءالقيس ، والجودة عنده تشاكل ، القوة ، وهى الصفة المثاليةُ للشعر التى تقابل الضعف واللين . وتتحقق صفة الجودة عند الأصمعي في صدق التجربة ، وصحة المعنى وانتظامه ، وسلامته من النقص أو الاضطراب والخلل . وكان يقول : أجود الشعر ما صدق فيه ، وانتظم المعنى .[٤٣] واستشهد على ذلك بقول امرىء القيس :

الم تــريــانى كلما جئت طــارقــا　　　وجـدت بهـا طيبـا وإن لم تـطيب

وتتحقق الحظوة بتحقق الاستجابة والقبول للشعـر ، اما السبق فيعنى الابتكار وقد كان امرؤ القيس شاعرا محظوظا عند النقاد العرب حين وصفوه بالأولية في أكثر تقاليد الشعر العربي الخارجية ، حيث بدأ تاريخ الشعر العربي في أوليته منذ امرىء القيس ، فعدّه النقاد سابقا في الوقوف على الاطلال وتقييد الأوابد ، وغير ذلك . وماذلك الا لأن هناك حلقة وربما حلقات ما زالت مفقودة من تاريخ الشعر العربي قبل الاسلام لم تكتشف بعد . هذا وقد أشار الأصمعى إلى أن الشعراء الذين اصابوا شيئا من تلك المعايير الثلاثة التى اتسم بها شعر امرىء القيس انما اكتسبوا ذلك من شعر امرىء القيس حين اخذوا منه ، وتأثروا مذهبه ، وقد أكد الأصمعى بعد ذلك على استيفاء المعنى في أقل لفظ عندما وازن بين قول أوس بن حجر :

« بجيش ترى منه الفضاء معضلا »

---

(٤٢) انظر . فحولة الشعراء . ص١٣ .

(٤٣) المرزبانى . الموشح . ص٣٤٥ .

وقول النابغة :

جيشٌ يظلُ به الفضاءُ معضّلا يدعُ الأكامَ كأنهن صحَارىَ

فقدم بيت النابغة لأنه جاء بمعنى بيت أوس في نصف بيت ، وزاد عليه .(٤٤)

وقد كان التنقيح والتهذيب من مقومات الفحولة ، فطفيل بن كعب الغنوى كان يسمى في الجاهلية محبرا لحسن شعره(٤٥) ، وكان شعره ، يشبه شعر زهير بن أبي سلمى ، وزهير من مدرسة أوس بن حجر التي كانت تهتم بتنقيح الشعر وتهذيبه ، وتتروى في اخراجه ، ومن مقومات الفحولة التى أشار اليها الأصمعى أيضا بلوغ الغاية في الوصف خاصة وصف الخيل ، اذ عد ذلك من معايير الفحولة ، ولكن ليس في كل حالة ، فربما كان الشاعر من الفحول عند الأصمعى مع أنه لايحسن وصف الخيل كما هو الحال بالنسبة لزهير والنابغة ، أما طفيل الغنوى فانه غاية في النعت ، وهو معدود في الفحول(٤٦) كما أن شعر المتأخر اذا أشبه شعر الأولين من الفحول ، كان ذلك التماثل والمشاكلة من مقومات الفحولة في بعض الحالات عند الأصمعي(٤٧) أضف إلى ذلك كثرة فنون الشعر كثرة مقيدة بالجودة أحيانا ، مع تحديد لتلك الكثرة في أكثر الحالات بعدد من القصائد ، فالحويدرة لو قال مثل قصيدته العينية خمس قصائد كان فحلا(٤٨) ، وهى التى مطلعها :

بكرتْ سُميةُ بُكْرَةً فتمتعِ وغدت غُدوَّ مغُادرٍ لم يَرْبَعِ

ولو قال ثعلبةُ بنُ صُعيرٍ المازنى مثل قصيدته الرائية خمسا كان فحلا(٤٩) . وهى التى مطلعها :

هل عند عمرة من بتات مسافر ذى حاجة متروح أو باكر

ومعقِّرُ البارِقي لو أتم خمساً أو ستاً من القصائد لكان فحلا(٥٠) ، ولو قال أوس بن غلفاء الهجيمى عشرين قصيدة لحق بالفحول .(٥١) أما سلامة بن

(٤٤) - (٥١) انظر . فحولة الشعراء . ص١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ - ٢٩ ، ٣٠ ، ٢١ ، ٥١ .

جندل فلو زاد شيئا كان فحلا[٥٢] . ويبدو أن مقياس الكثرة الذى جعله الأصمعى أسا من أسس مصطلح الفحولة قد دخله شيء من الاضطراب ، حيث اضطرب في حد الكثرة فمرة يحدها بخمس قصائد ، ومرة بست ، وأخرى بعشرين ، ورابعة مطلقة دون تحديد عند سلامة ابن جندل ، ثم أن الأصمعى اشترط شروطا في قصائد الحويدرة وثعلبة ، ولم يشترط مثلها في شعر البارقي ، وابن غلفاء ، وسلامة بن جندل ، إذ اشترط أن تكون قصائد الحويدرة في مستوى قصيدته العينية ، وأن تكون قصائد ثعلبة في درجة قصيدته الرائية من حيث الجودة ، ومن هنا كانت ظاهرة الكم من الشعر المقرون بالجودة في بعض الأحيان والمطلق أحيانا أُخر من عوامل تقديم الشاعر ، واكتسابه صفة الفحولة ، هذا ولم يقتصر جهد الأصمعى النقدى على ابراز مقومات الفحولة خلال حديثه عن الشعر والشعراء ، وإنما نبه أيضا إلى بعض المعوقات التى تؤخر الشاعر عن الفحول أو في طبقته ، أو تقللُ من مكانته الشعرية وتنتقصها . فقد ذكر أن مزرِّد بن ضَرار أفسد شعره بهجاء الناس .[٥٣] ورأى أن الحطيئة أفسد شعره الحسن بهجاء الناس وكثرة الطمع[٥٤] وقال عن السيد الحميرى ما أسلكه لطريق الفحول . . . لولا ما في شعره من سب السلف[٥٥] ولعل الأصمعى هنا نظر إلى هذه المعايب نظرة أخلاقية بحتة دون أن تكون هذه المعايبُ من الأسباب الأساسية التى تؤخر الشاعر عن مرتبة الفحول ، وإن أشار الأصمعى إلى ذلك في حديثه عن السيد الحميرى لأن فن الهجاء من الأغراض الشعرية التى تؤهل الشاعر لاكتساب صفة الفحولة اذا كان الشاعر غالبا ، وهذا لم يكن غائبا عن الأصمعى الذى كان يعلم أن تأخر ذي الرمة عن الفحول انما كان لتجافيه عن المدح والهجاء ، فقد حدث الأصمعى عن عيسى بن عمر قال : قال ذو الرمة للفرزدق : مالى لا ألحق بكم معاشر الفحول .؟ فقال له : لتجافيك عن المدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار .[٥٦] وقد أشار الأصمعى إلى أن الراعى غلبه جرير ، وغلبه خنزر وهو رجل من بنى بكر ، وأن ليلى الأخيلية

(٥٢) المصدر السابق . ص٥٢ .

(٥٦) المرزبانى . الموشح . ص ٢٧٤ .

غلبت النابغة الجعدى ، وابن مقبل غلبه النجاشي من بنى الحارث ابن كعب ، وحميد بن ثور كل من هاجاه غلبه .[٥٧] وقد كانت قضية الانتحال والزيادة في الأشعار من المعوقات التى تؤخر الشاعر عند الأصمعى ، فمهلهل كان أفحل الشعراء في نظر الأصمعى غير أن اكثر شعره محمول عليه[٥٨] ، ولعل هذا هو السبب الذى لم يشفع لمهلهل بأن يكون شاعرا فحلا . أما الأغلب الراجز فقد اضطرب الأصمعى في تحديد مكانته الشعرية حين أعياه شعره فلم يصنفه مع الفحول ، وما ذاك الا لأن ولد الأغلب أخذوا يزيدون في شعره حتى أفسدوه في نظر الأصمعى[٥٩] . وكان لمقياس الزمان دوره في اخراج الشعراء من دائرة الفحولة ، فجرير والفرزدق والأخطل لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن[٦٠] . فالأصمعى يحتكم إلى الزمان في اخراج هؤلاء الشعراء الثلاثة من الفحولة ، وهم أشعر شعراء الاسلام عند جمهرة النقاد ، كما كان التأخر في التشبيب من معوقات الفحولة ، فطرفة لم يكن يحسن أن يتعشق وذلك في قوله :[٦١]

وإذاَ تلْسُنُني أَلسُنُها		إننى لست بموهون غُمُرْ

أضف إلى ذلك أن عدم التهذيب والتروى والتنقيح في الشعر كانت من معوقات تأخر الشاعر ، فقد روى عن الأصمعى قوله : «لو أدركت ذا الرمة لأشرت عليه أن يدع كثيرا من شعره فكان ذلك خيرا له» .[٦٢] فقد كانت معانى ذى الرمة تميل إلى السطحية ولاتتصف بالعمق ، فقالوا في شعره «نقط عروس تضمحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها ثم تعود إلى أرواح البعر»[٦٣] . وقد كان متهما بتسرب اللحن اليه .[٦٤] .

أما مقياس اللين والضعف الذى يقابل مقياس الجودة عند الأصمعى فيبدو أن الأصمعى قصد من اللين والضعف ما يخص الجانب النفعى في الشعر وهو الجانب المتعلق بصحة اللغة وسلامتها من اللحن والدخيل ، لتكون اللغة

---

(٥٧) (٦٠) انظر فحولة الشعراء . ص٣٤ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ـ ٢٣ ، ٢٤ .
(٦١) انظر . المرزباني . الموشح . ص٧٧ .
(٦٢) (٦٣) المصدر السابق ، ص٢٩١ ، ٢٧١ .
(٦٤) انظر . فحولة الشعراء . ص٤٥ .

صالحة للاستشهاد بها في مرحلة تقنين اللغة وتقعيدها . ولهذا اخرج العلماء ومنهم الأصمعي بعض شعراء الجاهلية من دائرة الاستشهاد من أمثال عدي بن زيد ، وأبي دؤاد الايادي . لأن الفاظهما ليست بنجدية ولأنهما راكنا الريف .(٦٥)

ومن الملاحظ أن الآراء النقدية النظرية التى اشار اليها الأصمعى في كتاب فحولة الشعراء وفي غيره من المصادر الأخرى التى تناولت مقومات الفحولة ومعوقاتها لم يكن لها ذلك الأثر المباشر عندما صنف الأصمعى الشعراء إلى فحول وغير فحول فقد اعتمد الأصمعى التقسيم الثنائى الثابت بشكل موجز ، وبطريقة فيها شيء من التعميم الذى جعل المصطلح غامضا في ذهن الأصمعى على ما يبدو ، وفي ذهن أبي حاتم السجستانى الذى لم يهتد هو الآخر إلى معايير محددة لمفهوم الفحولة عند الأصمعى ، فأخذ يسأله عن الشعراء واحدا واحدا ، وقد عدّ الأصمعى من شعراء الجاهلية ثلاثة عشر شاعرا صنفهم جميعهم في دائرة الفحولة . وأخرج خمسة من شعراء المعلقات من مصطلح الفحولة وهم : طرفة ابن العبد ، وعنترة بن شداد ، وعمرو بن كلثوم ، والأعشى ، ولبيد ، وذكر من الشعراء المخضرمين أحد عشر شاعرا قال عنهم انهم من الفحول . وتردد في الحاق كعب بن جعيل بالفحول ، وهذا التصنيف الثنائي الذي اعتمده الأصمعى يحتم عليه ان يستخدم مصطلح الأنثى فيما يقابل مصطلح الفحولة ، حتى تتم المقابلة ، لكنه لم يستخدم مصطلح الانثى في كتاب فحولة الشعراء اطلاقا ، وانما استخدمه مرة واحدة ذكرها صاحب الموشح وذلك عندما سئل الأصمعى عن عدى بن زيد أفحل هو ؟ قال ليس بفحل ولا أنثى(٦٦) .

ويبدو أن الوسائط بين الفحل والأنثى كانت واضحة عند بعض معاصرى الأصمعى وان لم تكن الرؤية حول تلك الوسائط تساعد على توسيع النظرة لتمتد معها حدود مصطلح الفحولة إلى آفاق واسعة ، تشمل عددا كبيرا من

---

(٦٥) انظر . المرزبانى . الموشح . ص١٠٤ .
(٦٦) المصدر السابق . ص١٠٣ .

الشعراء ، فقد علق أبو عبيدة على بيت عمر بن أبي ربيعة :

ادخل الله ربّ موسى وعيسى   جنة الخلد من ملاني خَلوقا

بأنه في أوله قاص وفي آخره مخنث .(٦٧) .

وعلق على بعض شعر لقطرى بن الفجاءة بقوله : هذا الشعر لا ما تعللون به أنفسكم من أشعار المخنثين .(٦٨) والتخنث هنا فيه معنى اللين والضعف لكنه لايخلص لذكر ولا أنثى ، اذا اخذنا بالتقسيم الثنائى التقابلى بين الفحل والأنثى .

ويلحظ المتتبع لأحكام الأصمعي النقدية داخل كتاب فحولة الشعراء أن الأصمعي لم يلتزم بالتقسيم الثنائى التقابلي بين الفحل وغير الفحل ، فقد احس الأصمعى فيما يبدو أنه ضيّق الدائرة على احكامه النقدية فابتكر معايير اخرى غير الفحل والأنثى ، فإذا كان الفحل هو من غلب عليه الشعر وتمرس بالرواية في نظر الأصمعى ، فان المفلق من الشعراء عنده هو المجيد الحاذق في صنعة الشعر ولو لم يتحقق شرط الرواية والحفظ في هذا الصنف من الشعراء غير الرواة ، فقد ذكر الأصمعي أن أربعين شاعراً مفلقاً كانوا من هذيل ، ولم يقل إنهم فحول(٦٩) . وهذه المكانة الشعرية التى تقترب من مكانة الفحول ، وتشبهها على أقل تقدير ، جعلت الأصمعى يرى ان بعض الشعراء يشبه الفحول ، من أمثال الأسود بن يعفر وعمرو بن شأس الأسدى وجرادة بن عميلة العنزى .(٧٠) اما ابن أحمر الباهلى فهو دون الفحول وفوق طبقته ، ولم يحدد الأصمعى طبقته(٧١) وهناك شعراء آخرون عند الأصمعى ليسوا من الفحول ولا ممن يشبهون الفحول ، وهم الشعراء الفرسان . وقد عد منهم في فحولة الشعراء ثمانية شعراء ، هم : خفاف بن ندبة ، وعنترة بن شداد والزبرقان بن بدر ، وعباس

---

(٦٧) انظر المصدر السابق ص ٣١٩ .

(٦٨) انظر . الشريف المرتضى . أمالى الشريف المرتضى . تحقيق . محمد أبو الفضل ابراهيم (مصر ١٩٥٤م) ج١ : ٦٣٨ .

(٦٩) - (٧١) انظر . فحولة الشعراء . ص . ٣٧ ، ٢٨ ، ٤٣ ، ٢٧ - ٣٠ ، ٢٩ ، ٢٢ ، ٢٦ - ٢٢ ، ٢٨ - ٣١ ، ٣٢-٣١ ، ٣١ - ٤٠ ، ١٧ .

بن مرداس السلمي ، وعميرة بن طارق اليربوعي ، وزيد الخيل ، ومالك بن نويرة ، ودريد بن الصمة الذى قال عنه انه من فحول الفرسان(٧٢) . وكأنه اراد أن يفرد الشعراء الفرسان في طبقة ، ثم انه لم يبن عن غرضه من اطلاق صفة الفحولة على دريد بن الصمة ، فهل يعنى ذلك أن دريداً كان أفحل الفرسان غير أنه لم يستخدم ذلك المصطلح الا في حديثه عن دريد بن الصمة . وقد أشار إلى بعض الشعراء من الصعاليك وذكر بأنهم ليسوا من الفحول ولا من الفرسان(٧٣) . ووردت عند الأصمعى بعض الصفات الأخرى غير الفحل والمفلق والفارس ، وقد أطلق تلك الصفات على بعض الشعراء عندما سئل عن مكانتهم الشعرية ، فقد وصف بعض الشعراء بأنه كريم ، من أمثال عروة بن الورد ، وحاتم الطائى(٧٣) . ووردت عند الأصمعى بعض الصفات الأخرى غير الفحل والمفلق والفارس ، وقد أطلق تلك الصفات على بعض الشعراء عندما سئل عن مكانتهم الشعرية ، فقد وصف بعض الشعراء بأنه كريم ، من أمثال عروة بن الورد ، وحاتم الطائى(٧٤) ، ووصف أبا دؤاد الايادى بأنه شاعر صالح ، وكذلك لبيد بن ربيعة(٧٥) ، وذكر من كان فصيحا ولم يتعلق عليه بلحن من شعراء الموالى(٧٦) . ثم أشار إلى من يحتج بشعرهم من الشعراء وذكر بعض من لم يحتج بشعرهم(٧٧) . وربما كان لقضية الاحتجاج دور في تقدم الشاعر أو تأخره .

وهكذا أصبح الشاعر الفحل عملة نادرة في مفهوم الأصمعى للفحولة . فمتى تحققت صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والحظوة ، وتعدد الفنون والأغراض واعادة النظر والتروى ، وعضد ذلك بالرواية والثقافة العامة ، وغلب الشعر على اهتمامات الشاعر ، اهله ذلك كله لاكتساب صفة الفحولة . على ان هذا لايعنى تطلب الجودة والحسن في كل غرض قال فيه الشاعر ، فهناك من الفحول في نظر الاصمعى من لايحسن صفة الخيل(٧٨) ، ولم يمنعه ذلك من الانضمام إلى دائرة الفحول .

---

(٧٢) - (٧٨) المصدر السابق

ولعل أبرز المآخذ التى بدت من خلال احكام الأصمعى التى دارت حول مصطلح الفحولة انه ضيق الدائرة في حدود مصطلحه عندما اعتمد التقسيم الثنائى الثابت ، حيث لم يجعل للفحولة وسائط واضحة يمارس من خلالها تصنيف الشعراء ليضعهم في أماكنهم الطبيعية متى ما اقتربوا أو ابتعدوا من مثالية الفحولة . وقد أوشك الأصمعى أن يلامس هذه الوسائط عندما أحس ان دائرة مصطلحه بدأت تضيق بهذا التقسيم الثنائى ، فذكر الشعراء المفلقين ، وجعلهم طبقة أو صنفا مستقلا ، ولم يدخلهم في دائرة الفحولة ، ثم أشار إلى الشعراء الذين يشبهون الفحول والى الشعراء الفرسان ، ويبدو أن وسائط حدود المصطلح لم تكن واضحة في ذهنه ، كما أنه كان شديد الايجاز عندما كان يصدر احكامه النقدية وقد أوقعه ذلك الايجاز في شيء غير يسير من التعميم والاضطراب . ومع ان هذه المآخذ قد اثرت على الموقف النقدى العام عند الأصمعى فان جهده في تعامله مع مصطلح الفحولة كان جهدا متميزا أفاد منه النقاد بعده ، فقد كان محمد بن سلام الجمحى من أوائل النقاد الذين أفادوا من مصطلح الفحولة في كتابه طبقات فحول الشعراء . اذ كان الأصمعى واحدا من الرواة الثقات الذين اعتمد عليهم ابن سلام في الآراء النقدية التى ضمنها كتاب طبقات فحول الشعراء كما أشار إلى ذلك[٧٩] ، فقد رأى ابن سلام أن الناس قبله وفي عصره قد اختلفوا حول تصنيف الشعراء . فقد يكون الشاعر فحلا عنده وقد لايكون فحلا عند غيره ، لاختلاف آراء النقاد التى كانت تعتمد في أكثرها على الانطباعات الشخصية والنظرة السريعة ، والأذواق المختلفة ، وقد امتد هذا الاختلاف في الآراء النقدية إلى داخل الطبقة الواحدة التى أجمع النقاد وأهل البصر بالشعر على تقديمهم فكان البصريون يقدمون امرأ القيس ، والكوفيون يقدمون الأعشى ، وكان الحجازيون والبادية يقدمون زهيرا والنابغة ، وقد كان هؤلاء الشعراء الأربعة يمثلون طبقة واحدة[٨٠] كما كان الحجازيون يقدمون كثيرا الذي كان حظه منقوصا عند العراقيين[٨١] ولعل تلك

٧٩ ـ انظر . ص ٢٣ .

(٨٠) ـ (٨١) انظر المصدر السابق : وص ٥١ ، (٥٣٤ ، ٥٤٠) ، (٢٤ ، ٢٩٧) ٢٩٧ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٤ ، ١٠٤ ، ١٣٢ ، ١٧٦ ، ٦٤٨ ، ٧٧٠ ، (١٤٠ ، ٢٤٥ ـ ١٢٥ .

المواقف النقدية المختلفة التى دارت حول تفضيل شاعر على آخر وعدم استقرارها ، من الأسباب الهامة التى وجهت جهود ابن سلام النقدية إلى محاولة التوسع في مفهوم الفحولة ، فجعلها درجات ونسبا متفاوتة ، حتى اتاح له ذلك التوسع أن يقرب بين وجهات نظر النقاد المختلفة ، وأن يجمع في طبقاته أكبر عدد ممكن من الشعراء الفحول الذين تتشاكل اشعارهم ، وتتقارب من حيث الجودة والكثرة ، وتعدد الأغراض . فدخل في دائرة الفحولة عنده شعراء كان حظهم منقوصا عند الأصمعى ، من أمثال بعض شعراء المعلقات الذين استبعدهم الأصمعى وأخرجهم من فحولته وهم : طرفة بن العبد ، وعنترة بن شداد ، وعمرو بن كلثوم ، والأعشى ، ولبيد ، وغيرهم من شعراء الجاهلية والاسلام ، حيث ذكر أنه اقتصر في طبقاته على أربعين شاعرا جاهليا من الفحول المشهورين . ومثلهم من الاسلاميين .[٨٢] وحدد أربعة شعراء للطبقة الواحدة ، لتصبح طبقات الجاهليين عشر طبقات ، ومثلها طبقات الاسلاميين .

وعلى هذا الأساس فهناك شعراء فحول ليسوا مشهورين لم يدخلهم ابن سلام في طبقاته . ويبدو أن عملية اختيار ثمانين شاعرا فحلا من مشاهير الفحول انما هى عملية انتقائية . خاصة اذا عرفنا ان ابن سلام قد حدد الأسس الأولية والثانوية لذلك الاختيار . فقد جعل الأسس العامة تتمحور حول مقاييس الزمان ، والمكان ، والفن الأدبي الواحد ، والنظرة الدينية . فشمل مقياس الزمان شعراء جاهليين وإسلاميين أما مقياس المكان فقد تمثل في انتماء شعراء الطبقات الجاهليين والاسلاميين إلى بيئة واحدة ، هى البيئة البدوية ، وهذه البيئة تختلف عن بيئة شعراء القرى الذين افردهم ابن سلام في طبقات مستقلة ، وخص المقياس الثالث المتمثل في أصحاب الفن الأدبى الواحد ، بالحديث عن شعر المراثي . وتمثلت نظرته الدينية في افراد شعراء اليهود في طبقة واحدة ، وفى تقسيمه شعراء الطبقات إلى جاهليين واسلاميين ، وتبدو النزعة العقلية متحكمة في أسس ابن سلام النقدية العامة إلى حد ما وذلك عندما حدد

(٨٢) المصدر السابق

اختياره بعدد من الشعراء لا يتعداه ، مساوياً في ذلك بين طبقات الجاهليين والاسلاميين في العدد ، ومحددا أربعة شعراء في الطبقة الواحدة .

وفي هذا التحديد العقلي ما يحد من ذوق النقاد ، وما يخالف طبيعة الشعر الذى لايخضع لمثل هذه الحدود العقلية . ولعل ابن سلام قد أحس بهيمنة هذا التحديد العقلى خاصة وأنه كان يعتمد على مبدأ التكافؤ والاعتدال داخل الطبقة الواحدة(٨٣) ، مما حدا به إلى أن يحدد بعض الأسس الثانوية داخل الطبقة الواحدة ، ليكون التكافؤ والاعتدال مستندا إلى هذه الأسس الثانوية التى كان من أهمها : الجودة ، والكثرة في الغرض الواحد أو في عدد من الاغراض ، هذا في الجانب الايجابى للأسس الثانوية أما الجانب السلبى لتلك الأسس فكان يتمثل في ظاهرتى اللين والتغليب بشكل كبير ، واللين ظاهرة لغوية اكثر منها فنية وقد التصقت بشعراء الحواضر ، أما التغليب فهى صفة التصقت بالشعراء الذين غلبهم من هاجاهم.ومن اللافت للنظر أن المتتبع للمقاييس النقدية التى اعتمدها ابن سلام في تصنيف الشعراء إلى طبقات ، وفي تقدم الشاعر أو تأخره داخل طبقته ، يلحظ ان معيار الرواية والحفظ الذى جعله الأصمعى من أبرز المعايير التي تشكل من خلالها الشاعر الفحل ، لم يكن له تلك المكانة عند ابن سلام ، حيث أصبح الشعراء المفلقون والشعراء الفرسان ضمن طبقات الفحول ، وقد حاول ابن سلام أن يقدم مفاهيم جديدة لمعايير التفاضل والتقدم في مصطلح الفحولة من خلال حديثه عن أصحاب الطبقة الواحدة ، فقد قرن عملية السبق والابتكار عند امرىء القيس بعملية الاستحسان والقبول لذلك الابتكار(٨٤) ، وأشار إلى جزالة بيت الشعر عند النابغة ، وأنه أحسن الشعراء ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام(٨٥) . كما أشار إلى همية الحصافة في الشعر والبعد عن السخف والركاكة(٨٦) . ورأى أن الحطيئة متين الشعر شرود القوافي(٨٧) وكذلك الشماخ(٨٨) ونبه إلى أهمية الشعر المحكم عند سويد بن كراع(٨٩) . وامتدح قوة الأسر عند ابن قيس الرقيات(٩٠) ومزاحم العقيلى(٩١) ولم تخرج

---

(٨٣) - (٩١) المصدر السابق

معوقات الفحولة أو الأسباب التى تؤخر الشاعر في طبقته أو فى الطبقات المتأخرة عن تلك المعوقات التى أشار اليها الأصمعى ، فقضية اللين التى كانت تقابل القوة عند الأصمعي كانت من أبرز الأسباب التي دعت ابن سلام إلى اختيار طبقات فحول الشعراء من البادية ، لارتباط اللين بالحاضرة ، ولم يفته أن يشير إلى ظاهرة اللين عند شعراء القرى[٩٢] . أما قضية التغليب فقد ارتبطت عند ابن سلام بغرض الهجاء كما كان الحال عند الأصمعي .[٩٣]

ويتضح من هذا العرض السابق أن موقفى الأصمعى وابن سلام من مصطلح الفحولة انما كانا نتيجة وعي نقدي جماعي ، حيث استثمر هذان الناقدان جهود العلماء والنقاد المعاصرين لهما والسابقين عليهما . ولما كان كتابا فحولة الشعراء للأصمعى ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ، هما أول ما وصل الينا من الكتب التى اهتمت بنقد الشعر وأخبار الشعراء ، فان الفترة الزمانية التى أفرزت هذين الكتابين ،والفترة التي سبقتها ، قد أعطت مصطلح الفحولة عناية كبيرة وذلك نتيجة لطبيعة النقد الذى كان سائدا آنذاك . فقد كانت الموازنات بين الشعراء تحتل حيزا كبيرا من اهتمامات العلماء والنقاد ، فكانت البيئة النقدية مهيأة لابتكار مصطلح الفحولة ، والتعامل معه داخل دائرة الموازنات التى امتدت إلى الشعر الجاهلى ، ثم إلى الموازنة بين شعراء الجاهلية والاسلام ، والمفاضلة بينهم ، معتمدة على مواقف ذو قية في اكثرها ، اضافة إلى بعض الأسس المعيارية . وقد اشرنا قبل هذا إلى بعض الكتب التى ربما جاء بعضها على شكل كراسات ، تناول فيها مؤلفوها أخبار الشعر والشعراء في الفترة التي صُنِّف فيها كتاب فحولة الشعراء . أما كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، فقد سبق بكتب كثيرة سواء كانت كبيرة في حجمها أو قليلة في مادتها ، ومن الصعب تحديد اهتمام تلك الكتب المفقودة التى لم تصلنا بعد بمصطلح الفحولة ، حتى تلك الكتب التى تطابقت في عناوينها إلى حد كبير مع كتاب طبقات فحول الشعراء . وقد صنفت تلك الكتب في الفترةالتى صنف فيها كتاب ابن سلام أو في فترة قريبة منها ككتاب طبقات الشعراء لاسماعيل بن يحى

(٩٢) - (٩٣) المصدر السابق

ابن المبارك اليزيدى ، وكتاب طبقات الشعراء لأبى حسان الزيادى وطبقات الشعراء لدعبل ، وغير ذلك من الكتب التى اهتمت بالشعر والشعراء .

ان غياب هذه الكتب يفقدنا شيئا غير يسير من تصور دورة مصطلح الفحولة خاصة في الفترة التى صاحبت أو اعقبت فترة تأليف طبقات ابن سلام مباشرة . حيث لم نر عند النقاد بعد ابن سلام ذلك الاهتمام بمصطلح الفحولة . فمنذ الجاحظ لم نعد نعثر الا على بعض الاشارات المتناثرة والقليلة جدا حول أهمية الفحولة ، حتى عند أصحاب الكتب النقدية التى تناولت دراسة الشعر والشعراء ، ككتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وكتاب طبقات الشعراء لابن المعتز ، وكتاب الموازنة للآمدى ، وكتاب الوساطة للقاضى الجرجانى ، وغيرها من الكتب . وكان من أبرز تلك الاشارات المتناثرة التى تحدثت عن الفحولة ما أورده الجاحظ من أن الروية والتنقيح في الشعر من صفات الفحولة ، فقد رأى أن من شعراء العرب من كان يدع القصيدة حولا كاملا يعيد فيها النظر ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا .(٩٤) .

وقد قسم الجاحظ الشعر باعتبار مصطلح الفحولة أربعة أقسام : «فأولهم الشاعر الخنذيذ ، والخنذيذ هو التام .... ودون الخنذيذ الشاعر المفلق ، ودون ذلك الشاعر فقط ، والرابع الشعرور ولذلك قال الأول في هجاء بعض الشعراء :

يارابع الشعراء فيم هجوتنى وزعمتَ أني مُفْحمٌ لا أنطق

فجعله سكّيتًا مخلّفا ومسبوقًا مؤخرًا .(٩٥)»

فالشاعرية انما تتحقق عند الجاحظ في الأقسام الثلاثة الأولى ، أما القسم الرابع فيمثل المرحلة التى يدعى فيها الانسان القدرة على قول الشعر دون ملكة غريزية تؤهله لذلك . وقد توسع ابن رشيق في شرح الأقسام الأربعة التى أشار اليها الجاحظ في النص السابق ، فرأى أن الخنذيذ هو الذي يجمع إلى جودة

---

(٩٤) - (٩٥) البيان والتبين . ج٢ : ص٨ ، ٨ ـ ٩ .

الشعر رواية الجيد من شعر غيره ، والمفلق هو الذي لا رواية له إلا أنه مجود في شعره كالخنذيذ . والشاعر فقط فهو مادون الرديء بدرجة ، وشعرور وهو المفحم العيي الذى يتصنع الشعر دون أن يكون مؤهلا لذلك .[٩٦]

وقد أشار ابن قتيبة إلى بعض مقومات الفحولة التى ذكرها الأصمعى وابن سلام وذلك في حديثه عن أخبار الشعراء الذين ترجم لهم في كتاب الشعر والشعراء ، لكنه لم يربط تلك الاشارات بمصطلح الفحولة[٩٧] أما فيما يتصل بالطبقة الشعرية التى اعتمدها ابن سلام ، فإننا نجد مفهوما جديدا لها عند حازم القرطاجنى غير ذلك المفهوم الذى حدده ابن سلام . فقد صنف حازم الشعراء في مراتب ثلاث ، ثم صنف شعراء المرتبة الأولى في طبقات ثلاث ووصف شعراء الطبقات الثلاث في المرتبة الأولى بالمثالية آخذاً في الاعتبار تدرج النسبة المثالية في كل طبقة بدءاً بالأولى وانتهاء بالثالثة ووصف شعر المرتبة الثانية بأنه أقل درجة من شعر المرتبة الأولى ، لما يعتوره من بعض المعايب والنقائص التى ارتفع عنها شعر المرتبة الأولى . أما أصحاب المرتبة الثالثة فهم الذين لاينتسبون إلى صناعة الشعر عن أصالة وعراقة ، ويدعون الشعر دون أن تكون لهم أدوات تؤهلهم لذلك .[٩٨]

وهكذا يتضح أن دراسة القضايا النقدية التى عالجها النقاد العرب كقضية القديم والجديد في الشعر ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضية الطبع ، والصنعة ، وقضية السرقات . وغيرها ، إضافة إلى دراسة اتجاهات الشعراء ومذاهبهم ، كان له أثر في تطور مصطلح الفحولة ، وذلك عندما كانت تلك القضايا في بداياتها الأولية التى لم تتحدد فيها الملامح الواضحة ، حيث لم تخل قضية من تلك القضايا من اصطحاب بعض مقومات ومعوقات مصطلح الفحولة ، حتى أصبحت تلك المقومات والمعوقات التى شكلت مصطلح الفحولة تؤدى وظائفها النقدية ، ولكن في دوائر خارج دائرة مصطلح الفحولة ، وذلك بعد أن

---

(٩٦) انظر . العمدة . ج١ : ص١١٤ ـ ١١٥ .

(٩٧) انظر ج١ : ص١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٦٨ ، ٢٠٢ ، ٤٦٧ ، ٤٨٣ .

(٩٨) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس ١٩٦٦م) ص ٢٠١ ـ ٢٠٢ .

نضجت قضايا النقد العربي التى أشرت إلى بعضها ، وتحددت ملامحها بشكل واضح في الفترة التى أعقبت تأليف كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، وهى الفترة التى شهدت الاسهامات النقدية الموضوعية عند الجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وابن المعتز ، وابن طباطبا ، وقدامة بن جعفر ، والآمدي ، والقاضي الجرجانى ، ومن جاء بعدهم من النقاد .

فاذا كان الاهتمام بمصطلح الفحولة قد توقف بمفهومه الذى تشكل به عند الأصمعى وابن سلام فان مقومات ومعوقات المصطلح التى شكلته لم تفقد أهميتها ، إذ استمرت تمارس وظائفها النقدية كما فهمها مبتكروها وكما توسع في مفاهيمها المتأثرون بمبتكريها ، ولكن في قضايا نقدية خارج حدود مصطلح الفحولة كما أشرت قبل هذا ، لأن القضايا النقدية التى كانت تشغل أذهان النقاد منذ منتصف القرن الثالث الهجرى تقريبا لم تعد محصورة في قضايا المفاضلة للوصول إلى أى الشعراء أشعر ، وإنما تجاوزت العملية النقدية هذه المرحلة إلى معالجة أهم القضايا النقدية التى تناولت مذاهب الشعراء واتجاهاتهم ، وتلمس أحوال المستمعين ومحاولة معرفة ما تميل اليه أذواقهم من تلك المذاهب ، اضافة إلى تتبع نشأة المذاهب والاتجاهات الشعرية ، وإبراز خصائصها ، ومحاولة تصنيف الشعراء في اتجاهات شعرية معينة ، وقد قامت معالجات النقاد لتلك القضايا على أسس موضوعية حدَّت من هيمنة التجاوزات الذوقية بدرجة كبيرة ، فالموازنات التى كانت تعد من أبرز القضايا النقدية التى أسهمت في ابتكار مصطلح الفحولة ونمائه ، بلغت نضجها عند الآمدي في كتاب الموازنة الذى لم ينظر مؤلفه إلى أى الشاعرين أشعر عنده ، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر .[٩٩] وقد انكر القاضى الجرجانى على من أسقط المتنبى عن طبقات الفحول لسقطات وجدها في شعره[١٠٠] وهذه الاشارة إلى طبقات الفحول لم تكن من الأسس التى اعتمدها القاضى في وساطته بين المتنبى وخصومه ، كما أنه لم يحدد لها مفهوما جديدا ، وكأنه يرى أن الفحولة صفة عامة

---

(٩٩) انظر تحقيق . محمد محى الدين عبد الحميد (مصر ١٣٧٨هـ ـ ١٩٥٩م) ص ١١ .

(١٠٠) انظر . الوساطة . تحقيق . محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى (مصر ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م) ص ١٠١ .

تعنى الاجادة في الشعر ، وأن المآخذ على الشعراء المشهورين بالشعر لاتنفى صفة الفحولة عنهم . وقد وردت صفة الفحولة عند ابن خلدون دون تحديد لمفهومها أيضا وانما وردت في حديثه عن صناعة الشعر وتعلمه . مؤكدا على أهمية الرواية والحفظ في نشوء الملكة الشعرية في النفس ، ومشيرا إلى أن الشعر في الربانيات والنبويات لايحذق فيه الا الفحول . واشارته إلى الفحولة لايقصد منها المفاضلة بين شاعر وآخر ، وانما جاءت عنده باعتبارها صفة عامة للشاعر المجيد الذى يستطيع أن يجود في الموضوعات الذهنية المتداولة بين الناس[١٠١] .

ويتضح من خلال هذه الدارسة ان مصطلح الفحولة قد تشكلت ملامحه عند الأصمعى في كتاب فحولة الشعراء وقد أفاد منها ابن سلام في توسيع نظريته حول هذا المصطلح ، ثم استمرت مقومات ومعوقات المصطلح بعد ابن سلام تؤدى وظائفها النقدية في قضايا نقدية أخرى غير مصطلح الفحولة كما فهمه الأصمعى وابن سلام . وعلى هذا كانت دورة مصطلح الفحولة دورة قصيرة في حساب الزمن . حيث صاحبت الفترة الأولى من بداية التصنيف في النقد العربى ، ولم تتجاوزها إلى ما بعدها .



---

(١٠١) انظر . المقدمة . (بيروت بدون تاريخ) ص ٦٣٠ ـ ٦٣٧ .

الشعر .. وبلوغ الغاية

الأستاذ سعيد مصلح السريحي



لم تكن مقولات المبالغة والغلوّ والخروج تخطر على بال العربي الأول في تعامله مع الشعر واللغة ، ذلك أنه إنما كان يتعاطاهما وهو يدرك ، بضرب من الفطرة والوعي الذي لم تَشُبْه الفلسفة ، أنه إنما يتعاطى عالماً مستقلاً يقوم في اللغة ، وينهض في النص الشعري أو ينهض النص الشعري به . .

غير أن هذا العربيّ لم تلبث أن أخذته المدنية والمدينة بعيداً عن نقاء صحرائه وتلقائية وعيه بالعالم والأشياء من حوله وشابت مقولات الفلسفة فطرته فعاد إلى إرثه اللغوي وقد نهضت بينه وبينه شكوك لا سبيل له إلى تجاوزها إلا بأن يتوسّل إلى هذا الإرث بما منحته الفلسفة وما خرج من جعبتها من بلاغة ومن مقولات يعيد بها العلاقة مع هذا الإرث فيستطيع أن يتلقاه بعد أن يحاكمه إلى هذه الفلسفة وتلك البلاغة فينكر منه ما ينكر ويستحسن منه مايستحسن . .

وإذا كان في تلقيه الأول يدرك أن اللغة عالم قائم بذاته فإنه ، انطلاقا من ثقافته التي انتهى إليها قد أقام الواقع والمألوف حكماً يقيس إليه ظواهر اللغة فيأخذ بعضها مأخذ الحقيقة ويسم بعضها الآخر بميسم المبالغة تارة والغلو تارة أخرى والخروج تارة ثالثة .

غير أن الشعراء الذين ورثوا ذلك الحسّ الأول والفطرة الأصيلة ظلّوا أوفياء للغة وظلّ شعرهم معرضاً للكشف عما تترامى إليه من أبعاد وما تنشئه من عوالم . وظلّ نظر النقاد والبلاغيين يطارد هؤلاء الشعراء بما يتاح له أن يطاردهم به . . وذلك ما تكشف لنا عنه كتب النقد والبلاغة وذلك هو المصطرع الذي تتناوله هذه الورقة . .

روى قدامة بن جعفرٍ في كتابه نقد الشعر أن كثيراً أنشد عبدالملك بن مروان قوله فيه :

على ابن أبي العاصي دلاصٌ حصينة أجاد المُسَدِّي سردها وأذالها[١]
يؤود ضعيف القوم حمل قتيرها ويستضلعُ القرمُ الأشمُّ احتمالها[٢]

فقال له عبدالملك : قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحسن من قولك حيث يقول له :

وإذا تجيء كتيبة ملمومة شهباء يخشى الزائدون نهالها[٣]
كنت المقدّم غير لابس جنةٍ بالسيف تضرب معلماً أبطالها[٤]

فقال : يا أمير المؤمنين ، وصفتُك بالحزم والعزم ، ووصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق .

ثم علّق قدامة بن جعفر على القصة قائلاً :

«والذي عندي في ذلك أن عبدالملك أصحّ نظراً من كثير ، إلا أن يكون كثيرٌ غالط واعتذر بما يعتقد خلافه ، لأنه تقدّم من قولنا في أن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الأوسط مافيه كفاية ، والأعشى بالغ في وصف الشجاعة

---

(١) ابن أبي العاصي هو عبدالملك بن مروان بن أبي العاصي . درع دلاص وأدرع دلاص : درع لينٌ برّاق . الحصينة : الأمينة والمتدانية الحلق التي لا يؤثر فيها السلاح يحتمي بها صاحبها فهو في حصنٍ منها . سدّى الدرع : نسجها كتسدية الحائل الثوب . السرد : حلق الدرع ، وهي مسرودة إذا احكم صانعها نهايات الحلق حتى لا تنفصم . أذال الدروع : أطال ذيلها وأطرافها ، والذائل : الدرع الطويلة الذيل .

(٢) القتير : رؤوس المسامير في الدرع . يستطلع : يضطلع أي يقوى على حملها . القرم الأشم : الرجل العظيم ذو المكانة العالية .

(٣) الكتيبة : القطعة العظيمة من الجيش تجمّعت فيها الخيل وتضاعفت ، وكتيبة ملمومة : مجتمعة مضموم بعضها الى بعض . شهباء : بيضاء ، صافية حديد السلاح . الذائد : الحامي الذي يذود عن قومه . نهال : جمع ناهل وهو العطشان وأراد الرماح التي تنهل الدماء .

(٤) المقدم : الشديد الإقدام على العدوّ لجراته في الحرب . الجنة : الدرع يستتر به من وقع السلاح . رجل معلم : يعرف مكانه في المعركة لعلامة أعلم بها نفسه .

حيث جعل الشجاع شديد الاقدام بغير جنةٍ ، على أنه وإن كان لبس الجنة أولىٰ بالحزم وأحق بالصواب ، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة صاحبه لا لأنّ الصواب له ولا لغيره إلا لبسُ الجنة ، وقول كثيّر يقصر عن الوصف»[١]

ومقتضى ما ذهب إليه قدامة في تفضيله قول الأعشى أن مهمة الشعر هي البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهي إليه من آفاق ، على نحو من شأنه أن يخرج بالشعر عن عرف ما ينبغي وما يمكن أن يساق إليه من أغراض «وقد وصف شعراء مصيبون قوماً بالافراط في هذه الفضائل حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم ، وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه في باب الغلوّ في الشعر من أن الذي يُراد به إنما هو المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء»[٢]

فلم تعد القضية في بيت الأعشى هي الحزم أو الطيش ، والصواب أو الخطأ في لبس الـجُنّة أو عدم لبسها ، وإنما أصبحت الترامي إلى الأفق الذي يمكن أن تنتهي إليه صفة الإقدام بحيث تخرج عن حدود المتوقع والممكن والمعقول .

فالشعر ـ من هذا المنطلق ـ لا يتعامل مع الأشياء كما هي وإنما يمضي بها نحو ما يمكن أن تفضي إليه وتنتهي عند أفقه ، مستنزفاً كل احتمالاتها الممكنة وغير الممكنة ، والجاً بها حدود المستحيل والمعدوم مزايلاً حقيقتها المعروفة لها بين الناس .

وعلى هذا النحو أدرك الشعراء المحدثون الشعر فكان في أشعارهم ما لمسه النقاد والبلاغيون من غلوٍّ ومبالغة وإحالة وخروج عن القصد ، فكان شعرهم مقابلاً لأشعار القدماء التي قال عنها ابن طباطبا العلوي «إن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الاسلام من شعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً ، وافتخاراً ووصفاً ، وترغيباً وترهيباً» .

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٧٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٦٩ .

وقد تحدّث ابن طباطبا عن شعراء عصره من المحدثين وما يتسم به شعرهم من لطافة واغرابٍ في المعاني «دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرّفون القول فيها»[1] .

ووُصف أبو نواسٍ بالإحالة[2] وأكثر النقّاد من الطعن عليه في أبياتٍ له خرج فيها عمّا يشترطونه في الشعر من الاعتدال والقصد كما جاء في قوله[3] :

وأَخفت أهل الشرك حتى إنه　　　لتخافكَ النطف التي لم تُخلق

الذي عدّه النقّاد من باب الغلو والإفراط الخارج عن الحقيقة[4] .

غير أن قدامة بن جعفر استحسن بيت أبي نوّاس وقارن بينه وبين قول الحزيّن الكناني الذي يقول فيه :

يغضي حياءً ويغضى من مهابته　　　فما يكلّمُ إلا حين يبتسم

ففضّل بيت أبي نواس على بيت الحزيّن معلّلاً ذلك بأن الحزيّن اكتفى بوصف صاحبه بما يدل على المهابة ، بينما في بيت أبي نواس دليل على «عموم المهابة ورسوخه في قلب الشاهد والغائب» .

وكان قدامة بن جعفر في تفضيله لبيت أبي نوّاس ينطلق من قاعدة عامة يرى فيها أن كل غال مفرط إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب إلى تصييره مثلاً[5]

وأبو نواس إنما تجاوز في الشعر حدود المعقول والمحسوس حينما بلغ بالخوف مداه وغايته ، فقد كانت حركة اللغة منذ بدء البيت تتجه نحو هذا الأفق ،

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ٢٣ .

(٢) المرزباني : الموشح ٢٣٥ .

(٣) ديوان أبي نواس بشرح الوصلي ١ / ٤٨٥ وهو من قصيدة له في مدح هارون الرشيد مطلعها :

خلق الزمان وشرق لم تخلق　　　ورميتُ عن غرض الزّمان بأفوق

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ٢٦٣ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٤ .

فالذين لا يخافون الله أجدر بأن لا يخافوا غيره ، غير أن الواقع أنهم لا يخافون الله ويخافون غيره ، وهذا هو الإشكال الذي تأدّى بالشاعر إلى العالم الذي يخرج عن المعقول حيث امتدّ فطبق ذرية هؤلاء المشركين التي لم تخلق بعد .

وكأن أبا نواس ينظر فيما قال إلى قوله تعالى : ﴿لأنتم أشدّ رهبةً فى صدورهم من الله . ذلك بأنهم قوم لا يفقهون﴾[1] . وقد عدّت الآية الكريمة هذه الحال التي عليها المشركون ضرباً من ضروب الخروج على سلامة الإدراك والفهم وما يقتضيه العقل من خشية الله ، وما عوّل عليه أبو نواس إنما هو إيغال في متاهات الخوف التي لا يمكن تصوّرها خارج نطاق العمل الشعري[2] .

ولأمر ما تحدّث أبو نواس بعد هذا البيت مباشرة عمّا أسماه «بضاعة الشعراء» وذلك عندما قال :

وبضاعة الشعراء إن أنفقتها　　نفقت ، وإن أكسدتها لم تنفق

وكأن أبعاد هذا الخروج إنما جاءت مما ورد في الأثر من قوله صلى الله عليه وسلم «نُصرتُ بالرعب من مسيرة شهر» . وإذا كان الرعب الذي نُصِر به الرسول قد امتدّ في حدود المكان فطبق الآفاق وتجاوز المألوف حتى أصبح ذلك الرعب الذي قال عنه الله عزّ وجلّ : ﴿فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف فى قلوبهم الرعب﴾[3] ـ إذا كان ذلك الرعب يسري في المكان فإن الرعب في بيت أبي نواس يمتد في الزمان بأن يطبّق الأجيال ويسري في الأصلاب فيخلق الرعب قبل خلق النطف ، وكأنما نحن إزاء أجيال من الكفّار تولد من الخوف وتنشأ عليه .

---

(١) سورة الحشر : آية ١٣ .

(٢) د. لطفي عبدالبديع : من حوارٍ معه حول البيت .

(٣) سورة الحشر : آية ٢ .

وهذا النصر الذي يعقد لواؤه للممدوح ليس إلا محصلة التقوى التي لهج بها الشاعر قبل هذا البيت ، وأقسم عليها كما يقسمُ على ما يحتاج فيه إلى قسم :

إنّي حلفتُ عليك جهد إليـةٍ   قسماً بكلّ مقصرٍ ومحلَّق
لقد اتقيت الله حقّ تقاته   وجهدت نفسك فوق جهد المتقي
وأخفتَ أهل الشرك حتى أنه   لتخافك النطفُ التي لم تخلق

وأبو نواس إنما يبني للممدوح في أبياته آفاقاً تسمو به عن الأفق المادّي ، آفاقاً يتحوّل فيها إلى مثال قائم في التصوّر على نحو ما نجد في قصيدة أخرى له يقول فيها[1] :

ملك تصور في القلوب مثاله   فكأنه لم يخلُ منه مكانُ
ما تنطوي منه القلوب بفجرةٍ   إلا يكلمه بها اللحظانِ
فيضلُّ لاستيفائه وكأنه   عينٌ على ما غيّب الكتمانُ . . .
يلقى الهجير بغُرّةٍ مهديّةٍ   لو شاء صان أديمها الأكنان
لكنّه في الله مبتذِلٌ لها   إن التقيّ مسدّد ومعانُ
كدَّت منادمة الدماء سيوفه   فلقلّما تجتازها الأجفانُ
حتى الذي في الرّحم لم يك صورةً   لفؤاده من خوفه خفقانُ

فأبو نواس صريح في إشارته إلى تحوّل الممدوح إلى نموذج أو مثال يترامى إليه الشعر لا في الواقع . . وفي أفق الشعر ينطلق الممدوح من حدود المادّة التي تحصره في اتجاه معينٍ وبعدٍ محدد ليصبح فكرة تخترق الأبعاد وتتجاوز الاتجاهات وتقوم في كل الأمكنة تسقط دونها الحجب وتنكشف أمامها الحواجز حتى تستحيل إلى عين تجوب به عالم الغيب المتكتَّم .

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١ / ٥١٩ وهو من قصيدة في مدح الرشيد ، مطلعها :
حيّ الديار إذا الزمان زمانُ   وإذا الشباك لنا حرىً ومعان

وإذا كان ابن طباطبا قد ذهب إلى أن القدماء قد أسسوا أشعارهم على القصد والاعتدال فإن نقّاداً آخرين ذهبوا إلى أن المحدثين إنما سلكوا في أشعارهم التي غلوا وبالغوا فيها سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها ، كما يقول صاحب الموشح[1] . وذهب قدامة بن جعفر إلى أن الغلو هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وحديثاً . ومن هنا راح قدامة ينعي على من عاب أبياتاً من شعر القدماء والمحدثين اتسمتْ بمثل هذا الغلو ، ويقارن بينها وبين أبياتٍ آثر أصحابها الاقتصار على الحدّ الأوسط كاشفاً عن أن الأبيات التي اتسمت بالغلو هي التي استطاع شعراؤها أن يبلغوا بها ما يرون من المَثَل والنهاية في النعت[2] .

فإذا كان النابغة الجعدي قد قال :

وقد أبقت صروفُ الدهر منيِّ كما أبقت من السيف اليماني[3]

فإن قول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأيام من نمرٍ أسباد سيفٍ قديم إثره بادِ
تظلّ تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي[4]

أفضل ، وذلك لأن في قول النمر دليلاً قوياً على أن ما بقي منه أكثر مما بقي من النابغة[5] .

ومن الباب نفسه جاء قول المهلهل[6] :

ولولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

---

(١) المرزباني : الموشح ٢٢٢ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢ .

(٣) صروف الدهر : حوادثه ونوائبه .

(٤) الهادي : العنق لتقدّمه البدن . يقول : إن السيف رسب في الأرض بعد ان قطع ما ذكره حتى احتاج صاحبه ان يحفر عنه .

(٥) - (٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٣ ، ٥٩ .

وكذلك قول أبي الطمحان القيني[1] :

أضاءت لهم أحسابهم ووجوهم		دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

وبيت الأعشى[2] :

لو أسندتْ ميتاً إلى نحرها		عاش ولم ينقل إلى قابر

وغير ذلك من الشواهد التي تتردد في كتب النقد والبلاغة وفي دواوين الشعراء القدماء مما يجعل لما عُرف في شعر المحدثين من غلوّ وإفراط وتجاوز لحدود المألوف والمعهود أصلاً للشعر أفق القديم يصبح معها في الشعر غير أفق الواقع ، وتصبح فيه للعالم أبعاده التي لا تقوم إلا في الشعر .

وقبل التماس شواهد الشعر على أصالة هذه الظاهرة في شعر المحدثين فإننا نجدها عميقة الجذور في الظاهرة اللغوية عموماً ولذلك قال ابن قتيبة : «تقول العرب إذا أرادتْ تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكان ، عام النفع ، كثير الصنائع : أظلمت الشمس له وكسف القمر لفقده وبكته الريح والبرق والسماء والأرض ، يريدون المبالغة في وصف المصيبة وأنها شملت وعمّتْ وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه . وهكذا يفعلون في كلّ ما أرادوا أن يعظّموه ويستقصوا صفته»[3] .

وذكر ابن قتيبة «أن العرب تقول «له الطمّ والرُمّ» إذا أرادوا تكثير ماله» والطم : البحر ، والرّمّ : الثرى وهذا لا يملكه إلا الله تعالى . ويقولون : فلان دون نائله العيّوق» ويقولون «له الضحى والريح» يريدون ما طلعت عليه الشمس وجرت عليه الريح . ويقولون : «فلانٌ يثير الكلاب عن مرابضها» يريدون أنه لشرهه ولؤمه يثيرها عن مواضعها ، يطلب تحتها شيئاً فاضلاً من طُعْمها ليأكله . وهذا مالا يفعله بشر . وقال الشاعر :

تركوا جارهم يأكله		ضبع الوادي ويرميه الشجر

(١) - (٢) المرزباني : الموشح ٧١ .

(٣) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ١٦٨ .

والشجر لا يرمي أحداً» ثم علّق ابن قتيبة على ذلك قائلا «وهذا كله على المبالغة في الوصف»(١)

ومن هنا كان ردّ ابن قتيبة على من عاب على الشعراء هذا المذهب واتهمهم بالكذب قائلاً : «وكان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعر أشياء من هذا الفن وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار ، وما أرى ذلك إلا جائزاً حسناً على ما بيّناه من مذاهبهم كقول النابغة في وصف سيوف :

تقدّ السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصّفّاح نار الحباحِبِ

ذكر أنها تقطع الدروع التي هذه حالها حتى تبلغ الأرض فتوري النار إذا أصابت الحجارة»(٢)

والتواطؤ الذي تحدّث عنه ابن قتيبة في قوله «ليس ذلك بكذبٍ لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه» هذا التواطؤ من شأنه أن يجعل من هذا الفن سنّةً من سنن القول وأسلوباً يبرأ فيه صاحبه من أن يكون كاذباً أو مزيفاً لحقائق الأشياء ، كما أنه يؤكّد أن ثمة إحساساً باستقلالية الظاهرة اللغوية بحيث لا تؤخذ مقارنة بواقع معين أو بمظهر حسيٍّ تتراءى لنا به العناصر المحيطة بنا بل إن لها عالمها المستقل الذي لا تطبّق عليه مقولات الصدق والكذب ، ولا يطالب أن ينقل لنا الأشياء كما هي وأن يكون أميناً وصادقاً في نقله لها ، فالذي يُراد من الشاعر ـ كما قال العسكري في الصناعتين ـ حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء(٣) .

وعندما تصبح المبالغة فناً أو مذهباً من مذاهب القول وسنة من سنن اللغة تخرج عن كونها ضرورة يحمل عليها الشاعر عندما يعوزه الحق ويعجز عن

---

(١) المصدر السابق ١٧٨ .

(٢) المصدر السابق ١٧٣
غير ان ابن قتيبة يذهب مذهبا أخر في الشعر والشعراء (٧٩) حينما يصف هذا المذهب بالإفراط والكذب .

(٣) أبو الهلال العسكري : الصناعتين ١٤٣

الصدق كما حاول حازم أن يعلّلها حينما قال : « وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح ، فلا يجد القول الصادق في هـذا ولا المشتهر فيضطرون إلى الأقاويل الكاذبة »(١) .

وذلك ما حاول بعض الحذّاق تعليلها به فيما رواه ابن رشيق عنهم حينما قال : « والمبالغة في صناعة الشعر كالإستراحة من الشاعر إذا أعياه أيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال ويهوّل مع ذلك على السمعين ، وإنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام أن تمكنه ، ولا يتعذّر عليه ، وتنجذب كلما أرادها إليه »(٢)

والشعر لا يؤخذ مأخذ الاضطرار ، فهو الحرية الكاملة للإنسان يعيد فيها خلق العالم والأشياء ، ينعتق فيه من أسر الضرورة وحدود المادة وهيمنة المشتهر والمألوف ويتجلّى فيه العالم خلقاً جديداً تقيمه اللغة .

والشعر كذلك لا ينبغي له أن يؤخذ مأخذ القضايا التي تُحاكم بالصدق والكذب ولا الدعاوي التي تستهدف التحسين والتقبيح ، كما لا يؤخذ نشاط اللغة فيه وتحليقها نحو آفاق لا تتناهى مأخذ الزينة والوشي . فالمبالغة ، كما رأينا ، عميقة في اللغة تتجلّى في ألفاظها وتراكيبها ، وتتراءى في شعرها ونثرها عُرفت عن العرب القدماء كما تُعرف عند كل أمة من الأمم فهي نشاط لغوي يتم فيه تصفية اللغة من شوائب الاستعمال العادي وتتحرر لخلق جوّ لا ينهض إلا في اللغة .

وعلى هذا النحو أدركها الشعراء المحدثون فأخذوا ينطلقون بها نحو آفاقها القصوى مستلهمين صنيع الشعراء الأوائل كالمهلهل والأعشى وأبي الطمحان القيني والنمر بن تولب والنابغة الذبياني الذي عدّ ابن رشيق المبالغة مذهباً له وعليها فسّر حكمه على حسّان بن ثابت(٣)

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٧٢

(٢) ابن رشيق : العمدة ٢/٥٤ .

(٣) المصدر السابق : ٥٣ .

وعلى هذا كان ما عُرِف من شعر أبي نواس وأبي تمام والمتنبّي إذ كانوا يترقّون باللغة في مسالك الشعر واحداً واحداً وكانوا يحر رونها خطوة خطوة حتى خرجوا بها عن الموجود ودخلوا بها في باب المعدوم وذلك هو سبيل الشعر الذي أوضحه قدامة بن جعفر حينما قال : «ومن أنكر على مهلهل والنّمر وأبي نواس قولهم المقدم ذكره ، فهو مخطيء ، لأنهم وغيرهم ـ ممن ذهب إلى الغو ـ إنما أرادوا به المبالغة ، وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم ، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت[1]»

وقد أدرك النقّاد هذه الخطوات المتعاقبة فكان مما قاله ابن رشيق في العمدة «وزعم بعض المثقفين أن الذي كثّر هذا أبو تمام وتبعه الناس بعدُ ، وأين أبو تمام مما نحن فيه ؟ فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلوّاً وأبعدهم فيه همةً ، حتى لو قَدَرَ ما أخلى منه بيتاً واحداً ، وحتى لو تبلغ به الحال إلى ماهو عنه غني ، وله في غيره مندوحة[2]»

ومما عُرف في هذا المضمار قول أبي تمام :[3]

من الهيف لو أن الخلاخل صيِّرت لها وشحاً جـالت عليها الخـلاخلُ

وقد عاب عليه قوله هذا النقّاد فكان مما قاله الجرجاني : «أراد وصفها بدقة الخصر فوصفها بغاية القصر والضؤولة ، لأن الوشاح يؤخذ من العاتق ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن ، والآخر الظهر حتى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، وكيف حال من يجول الخلخال على عاتقها وكشحها وهل تكون هذه من البشر فضلاً عن أن تنتسب إلى الحسن»[4] أمّا العسكري فقد وسَمَ البيت بأنه

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ٦٣ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمدبن عبدالملك الزيات ، مطلعها :
متى أنت عن ذهليـــــة الحي ذاهــــلُ وقلبــك منهـــا مـــدّة الـدهـــر آهــلُ

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ٧٩ .

خطأ كبير وعلّل ذلك بقوله : «إن الخلخال قدره في السعة معروفٌ ولو صار وشاحاً للمرأة لكانت المرأة في غاية الدمامة والقصر حتى لو كانت هي في خلقة الجرذ والهرّة»[١] . وتوسّع الآمدي في نقده لهذا البيت قائلا : «هذا الذي وصفه أبو تمّام ضد ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعضّ في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحاً تجول فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساعد وشاحاً جائلاً على جسدها لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحةً به . . . وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدلّ على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقاً بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط . وإنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على دقة الخصر . . وهذه إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت في هيئة الجعل»[٢] .

أما المرزوقي فقد ردّ على ما ذهب إليه الآمدي من أن الوشاح يأخذ العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخر الظهر حتى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، لأنه يرى أن الوشاح في بيت أبي تمّام إنما يدل على ما يلفّ الوسط ولذلك لا يخرج ما قصده أبو تمام بكلامه عن معنيين : أحدهما ، غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما ، والثاني دقة الخصر حتى لو جعل الخلخال في وضع الوشاح لجال عليه»[٣]

وهكذا ظل شبح المبالغة والغو يهيمن على بيت أبي تمام يحمله نقادٌ فيرفضونه ويحمله آخرون عليه فيقبلونه .

والأمر عائد إلى الاستناد إلى الوجود الخارجي في الكشف عن معاني الشعر بحيث نتصوّر أن لدينا امرأة ووشاحا وخلخالاً ، ثم نلبسها هذا مكان ذاك وذاك مكان هذا ، فإذا أمكننا تصوّرها بعد ذلك قبلنا البيت وإذا استحال رفضناه .

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ١٢٦ .

(٢) الآمدي : الموازنة ١/١٤٧ ـ ١٤٩ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/١١٥ .

وممّا جنى على البيت كذلك فكرة الوضع اللغوي وقانون الماهيات ، فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أدوات الزينة المعروفة والوشاح ما تتقلّده المرأة متشحةً به ، ولكل واحد من هذا ما يعرف به من سمات وصفات تم التعارف عليها فمن شأن الخلخال أن يعض بالساق والواجب في الوشاح أن يوصف بالسعة والقلق والطول والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر .

ومحصلة ذلك كلّه أن يحكم على بيت أبي تمام بالاضطراب أو أن يخرج مخرج المبالغة التي تم الإفراط فيها ، وأن تهضم لغته الشعرية حقها ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة «الهيف» التي تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك كله لا تظلّ المرأة مجرّد امرأة من النساء ، وإنما تؤول إلى كائن روحاني غامض لا ندرك منه إلا أنه من الهيف . وغرسه في صيغة الجمع هذه تضفي عليه غرابةً وغموضاً من شأنهما أن يوغلا به في التجرّد من الحسّية ، ومن هنا تأتّى له الانطلاق خارج القيود التي تتمثّل في الوشح والخلاخل فينسلّ بعيداً عنها ، والوشح والخلاخل ليست مجرّد أدوات للزينة وإنما هي ضرب من القيود الآسرة التي تحصر الإنسان في دائرة حسّية ضيّقة عندما تُكثّف من إحساسه بمادّية الجسد وتسلّطه ، ومن ثم فإن سقوط هذه الحلي سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية كتلك التي تتسلل فيها الروح بعيداً عن الجسم والتي قال فيها[1] :

يالها لذّة تنزّهت الأرواح فيها سراً من الأجسام

وتتراءى هذه الروحانية في أكثر من موضوع من قصيدة الهيف كما في قوله[2] :

فإن الفتى في كل ضرب مناسبٌ ... مناسب روحانية من يشاكل
ولم تنظم العقد الكعابُ لزينةٍ ... كما تنظم الشمل الشتيت الشمائل

(١) المصدر السابق : ٤/٢٦٢ .
(٢) المصدر نفسه : ٣/١١٨ .

وفي البيت الثاني يتجلّى بوضوح الإستعلاء المعنوي لشمائل الأخلاق على مادية عقد الزينة الذي يسبق نظمه بأداة النفي «لم» فلا يبقى له وهو في مقام النفي ما للشمائل وهي في مقام الإثبات .

ومما يتسلّط عليه النفي في البيت الثاني الزينةُ ، فانتظام العقد لم يكن للزينة ، بل جاء مشاكلاً للفتاة نفسها ، إن النسب بينها وبينه هو هذا النسب الروحاني الذي يقرِّب بين الأضراب ويمتدّ لينبثّ في الشمل والشمائل فتتلاقى على المستوى الصوتي والدلالي ويغدو كلُ منهما قائماً بالآخر مقيماً له .

وإذا عدنا إلى بيت الهيف والخلاخل الذي انطلقنا منه وجدنا أنه بعد أن تأتّى لذلك الكائن الروحاني التجرّد من الحسِّية والاستعلاء على المادية بتساقط الحلي والزينة عن وانسلاله بعيداً عنها ، لم يلبث أن استحال في البيت الذي تلاه إلى مهاة الوحش تارة وإلى قنا الخط تارة أخرى ، يقول :

من الهيف لو أن الخلاخل صيّرت	لها وشحاً جالت عليها الخلاخلُ
مها الوحش إلا أن هاتا أو انس	قنا الخطّ إلا أن تلك ذوابلُ

وقد خطى الآمدي أبا تمام في قوله «إلا أن تلك ذوابل» لأنه إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنّيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من وصفها اللين والتثني والانعطاف[1]» .

غير أن أبا تمام في كل شطر يقاوم من شطري البيت يقوم وجه الشبه المألوف والذي يعتقد أن التشبيه مبنى عليه ، وإذا كان قد فعل هذا صراحةً في الشطر الثاني فقد فعله ضمناً في الشطر الثاني ، ولو كان مما يقصده أنهن كبقر الوحش في التهادي وحسن العيون كما يقول الصولي[2] لما كان هناك معنى للإستدراك في قوله : «إلا أن هاتا أوانسٌ» . ذلك أن لغة الشعر التي تنزع بالأشياء نحو التجريد مما لها من كيان جسماني لا تلبث أن تجعل المرأة في هذا البيت كائناً مثالياً

(١) الآمدي : الموازنة ١/١٥٨ .

(٢) ديوان ابي تمام بشرح الصولي ٢/٣٢٥ .

يتعالى على سواه في صورة مهاة نافرة ، والتوحّش الذي خُصِّصت هذه المهاة بإضافتها إليه تتمثّل من خلاله دلالات التميّز والتعالي ، غير أن هذا التوحش لا يلبث أن يقاوم بالأنس الذي من شأنه أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنساني فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية جديدة تربط هذا الكائن بمن حوله .

وتتجلّى في قنا الخطّ التعالي والتسامي لما يشتمل عليه الرمح من انتصاب وإشارة إلى السماء ، ولما ينطوي عليه من وظائف الفتك بالمادة والأجسام ، مما يضيف إلى قنا الخطّ دوراً آخر في الإيغال بالتجريد من الجسمانية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثني منها الذبول وما يدل عليه من تثنٍ ولين وانعطاف ، وما ينطوي عليه من ضعفٍ ورقّة توحي بخصائص المادّية والجثمانية التي تناقض تيار التجريد الذي رسمت أبعاده في نفور المهاة وصلابة القناة[1] .

ولكل ذلك تاريخ يكمن في لفظ الهيف حينما تترامى بها معانيها من الريح حارةً تجري بين الجنوب والدّبور من تحت مجرى سهيل يهيف منها ورق الشجر ، أي يتساقط ، ويمتدّ ترامي الهيف إلى الإبل العطشى تستقبل الريحَ بوجوهها فاتحةً أفواهها من العطش ، وينتهي ترامي الكلمة عند الضمور رقةً في الخصر وانهضاما في البطن يتراءى في الرجل الأهيف والمرأة الهيفاء والفرس الهيفاء كذلك .

فكأنّ أبا تمام في بيته إنما كان يحرِّك تاريخ التساقط الذي تحتضنه الكلمة ، التساقط الذي ينقّي الأشياء ويرتفع بها إلى أفقٍ روحاني سامٍ .



قال أبو العلاء المعرّي : «ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيها بعد من شكلها ، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر[2]» ومالا

(١) السريحي : شعر ابي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد ـ ١٩٣ .

(٢) ديوا ابي تمام بشرح التبريزي ٢/٤٠٧ .

يدركه النظر هو جوهر الأشياء ومعادنها مما لا سبيل إلى النظرة العجلى أن تصل إليه وهو العالم الذي يلج المحال ويتصل بأسباب الغيب ، عالم شعري هتف به أبو تمام حينما قال :[٢] :

مثلته المنى لعيني وفكري ولقلبي حتى قبلت المحالا
ما أراني أزال نصب خيالٍ طارقٍ أو يصير قلبي خيالا ..

ومذهب الطائي هو مذهب المحدثين عموماً ولذلك عدَّة النقّاد رائداً وإماماً لهم ، فعلى يديه بلغت الظاهرة مداها ، والخلاصة أن ما عُرف عن المحدثين من مبالغة وغلو وإغراق إنما كان محاولة منهم لإطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى وتصفيتها ممّا يمكن أن يشوبها من مراعاة لواقعٍ خارجٍ عنها ، وقد تلمّس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف .

(١) المصدر نفسه ٤/٢٥٤ وهو من قصيدة مطلعها :
زائرٌ زارني فهاج خيالاً كنتُ لولاه أسوا الناس حالا

بين النقد والأدب

الدكتور عبد رب النبي اصطيف



«كل روائي ، كل شاعر ، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية ، يُفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر ، حتىٰ ولو أنها متخيلّة ، وخارجية ، وسابقة بالنسبة للغة : العالمُ يوجد والكاتب يتحدث ، ذاك هو الأدب . وغرض النقد مختلف جداً ، إن غرض النقد ليس «العالم» وإنما إنشاء discourse ما ، إنشاء شخص آخر : النقد إنشاء عن إنشاء ؛ إنه لغة ثانية ، أو لغة عن اللغة meta language (كما يمكن للمناطقة أن يقولوا) ، تعمل في لغة أولىٰ (أو اللغة ـ الموضوع) . ويتبع هذا أن على اللغة النقدية أن تتعامل مع نوعين من الصلات : صلة اللغة النقدية بلغة المؤلف المدروس ، وصلة هذه اللغة ـ الموضوع بالعالم . إن الاحتكاك مابين هاتين اللغتين هو مايحدد النقد»[١] .

رولان بارت

النقد الأدبي ، كما يعرفه كبير مؤرخي النقد الحديث رينيه ويليك Rene Wellek ، «إنشاء عن الأدب» وهو بهذا يشمل :

«الوصف والتحليل ، والتفسير ، إضافة إلىٰ التقويم ، لأعمال أدبية محددة ، ومناقشة مبادىء الأدب ونظريته وعلم جماله ، أو ما يمكن أن ندعوه بالعلم المناقش سابقاً على أنه فن الشعر Poetics والبلاغة Rhetoric»[٢]

ومعنى هذا أن صلة النقد بالأدب صلة أقل ما يقال فيها إنها وثيقة ، بل هي مُحدِّدَةٌ وعضوية :

محددة لأن طبيعة النقد الأدبي تتحدد بموضوعه الماثل فيه صراحة أو ضمناً ، بالفعل أو بالقوة(٣) ، وهذا الموضوع هو الأدب ؛
وعضوية لأن أداتهما ، وإن اختلف توظيفهما لها ، واحدة هي اللغة الطبيعية natural language أو اللغة الإنسانية .

وبكلمات أخرى إن مكونات النقد الأدبي والأدب تكاد تكون واحدة بسبب من طبيعة هذا الاشتراك في الأداة التي تشكل نسيج كل منهما .

وربما كان هذا الاشتراك في الأداة والمكونات ما أغرىٰ ، ويغري ، وسيغري ، كلاً من الناقد والأديب بممارسة عمل الآخر . فلا أظن أن ثمة ناقداً لم تراوده نفسه في الكتابة في جنس أدبي ما . وهو في هذا لا يختلف عن الأديب الذي غالباً ما يظن أنه أقدر على فهم الأدب ، وتذوقه ، وتحليله ، وشرحه ، وتفسيره من ذلك الفضولي الذي لا يستطيع في أحايين كثيرة إنتاج نص أدبي من الدرجة الثانية أو الثالثة بالمقارنة مع النص الذي خوّله المجتمع الإنساني نقده(٤) .

والواقع أننا عندما نغادر ساحة النوايا هذه ، التي لن تؤدي بنا إلا إلىٰ الضياع في غابة من الافتراضات والأوهام ، إلىٰ العالم الفعلي لعملية الانتاج الأدبي وننظر فيها عبر العصور وفي مختلف التقاليد الأدبية ، نجد أن أياً من الناقد والأديب لم يكتف بمجرد الحوم حول حمىٰ الآخر أو التفكير في اقتحامه . فهما كثيراً ما رتعا فيه . وتقليد الأديب الناقد تقليد معروف في مختلف العصور الإنسانية ، ومختلف التقاليد الأدبية ، ومختلف الأجناس الأدبية .

ففي الأدب العربي يقدم لنا النابغة الذبياني بممارساته النقدية في سوق عكاظ(٥) ، وأبو تمام في حماسته ، وابن المعتز في بديعه وطبقاته ، وأبو العلاء المعري في رسالة غفرانه ، وابن رشيق القيرواني في عمدته ، وحازم القرطاجني

في منهاجه ، وابن سناء الملك في دار طرازه وغيرهم في العصور القديمة ؛ وعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبدالقادر المازني ، وعبدالرحمن شكري ، وميخائيل نعيمة ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ولويس عوض ، وجبرا ابراهيم جبرا ، ومحمد مصطفى بدوي ، وأدونيس ، وادوار الخراط ، وتوفيق صايغ ، ونذير العظمه ، ومحمد بنّيس ، ومحمد عبدالحي وسواهم في العصر الحديث شواهد واضحة على الجمع بين الممارستين الأدبية والنقدية .

وفي الآداب الأوروبية[٦] نجد هذا التقليد ـ تقليد الناقد ـ الأديب ـ مستمراً كذلك عبر العصور بدءاً من هسيود وهوميروس ، وأريستوفان ، وهوراس ، ودانتي ، وبوكاشيو ، وفيليب سيدني ، وجون درايدن ، وألكسندر بوب ، وليسنغ ، وغوته ، وشيلر ، ووردزورث ، وكولريدج ، وهازليت ، وهوغو ، وماثيو أرنولد ، وهنري جيمس ، وت . س . اليوت ، وانتهاء بجون أوزبون وغونتر غراس ومالكولم برادبري ، وديفيد لودج ، وأنتوني بيرجيس وغيرهم .

وتقليد الأديب الناقد ، كما تشير إلى ذلك الأمثلة السابقة ، موجود في مختلف التقاليد الأدبية ، القديمة والحديثة ؛ موجود في الأدب اليوناني القديم (هسيود وهوميروس وأريستوفان) ، وفي الأدب الروماني (هوراس) وفي الأدب الايطالي (دانتي وبوكاشيو وتاسو ، وحديثاً أومبرتو إكو) ، وفي الأدب الانجليزي (فيليب سيدني ، وبن جونسون ، وجون ميلتون ، وجون درايدن ، ووردورث ، وكولريدج ، وت ، هـ ، هيوم ، وهربرت ريد وسواهم) ، وفي الأدب الروسي (تولستوي ، بيلينسكي ، ماياكا فوسكي) ، وفي الأدب الألماني (ليسنغ ، وغوته ، وشيلر ، والأخوان شليغل ، وبرتولد بريخت وغونتر غراس وغيرهم) ، وفي الأدب الفرنسي (كورني ، وهوغو ، وفاليري ، وبريتون ، وبارت ، وسوريل وغيرهم) ، وفي الأدب الإسباني (لوب دي ڤيغا) ، وفي الأدب الأمريكي (جون كور رانسوم ، هنري جيمس ، إليوت ، وإزرا باوند) ، وغيرها من الآداب الشرقية والغربية والشمالية والجنوبية .

وهذا التقليد لا يقتصر كذلك على جنس أدبي دون الأجناس الأخرىٰ . فهو يشمل الشعر (هوميروس ، النابغة الذبياني ، أبو تمام ، حازم القرطاجني ، دانتي ، باوند ، إليوت ، بريتون) والرواية (مالكولم برادبري ، غونتر غراس[٧] ، ومن سبقهم من عمالقة الفن الروائي من أمثال هنري جيمس ، وإميل زولا ، ود. هـ . لونرس وغيرهم) والمسرحية (إريستوفان ، وجون أوزبون ، وتوفيق الحكيم ، وسعد الله ونوس ، ويوسف إدريس) والقصة القصيرة (سومرست موم ، هنري جيمس ، إدغار ألن بو ، يحيىٰ حقي) وغيرها من الأجناس الأدبية الفرعية كالسيرة والسيرة الذاتية .

والواقع أن ما كتبه هؤلاء النقاد ـ الأدباء أو الأدباء ـ النقاد من تأملات تتصل بطبيعة الأدب أو وظيفته أو حدوده ، أو بطبيعة الجنس الأدبي الذي يمارسونه ، أو طبيعة عملية الخلق الفني لديهم ، أو ما أنتجوه من دراسات وبحوث أو تعليقات وملاحظات وانطباعات تتصل بنتاج غيرهم من القدماء أو المعاصرين في أدبهم القومي أو في الآداب الأخرىٰ لا يمكن لأي مؤرخ نقدي ، بَلْهَ مؤرخ الأدب أن يتجاوزه . وأكثر من هذا فإن هذا التقليد في الجمع بين الأدب والنقد قد ظفر بعناية الدارسين ـ دارسي النقد والأدب معاً ، ومؤرخيهما كذلك ، لأنه ظاهرة جديرة بالنظر في مختلف العصور والتقاليد والأجناس الأدبية[٨] .



ويمكن للمرء أن يردّ عراقة هذا التقليد في الجمع بين الممارستين الأدبية والنقدية ، وامتداده علىٰ مساحة واسعة من التقاليد الأدبية بأجناسها المختلفة ، إلى التداخل في طبيعة كل من عمليتي الإنتاج الأدبي والإنتاج النقدي ، فعملية النقد تنطوي فيما يراه البعض على مقدار من الإبداع يماثل ، إن لم يكن يفوق ، ما تنطوي عليه عملية الإنتتاج الأدبي نفسها . وهو أمر يؤكده الأدباء والنقاد على حد سواء من جهة ، مثلما تؤكده من جهة أخرىٰ الكتابات النقدية المتألقة لبعض الأسماء البارزة في تاريخ النقد في العالم والتي وجدت طريقها بسهولة إلىٰ جناح

الروائع (محاورات أفلاطون ، مقالات باوند وإليوت ، وويليام باتر وڤاليري وغيرهم) .

فهذا نعيمة يذكرنا بأن الناقد ليس مجرد مغربل ، أو مميز ، فهو مبدع ومرشد ومولد . وهو مبدع عندما

«يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد ، حتىٰ صاحب الأثر نفسه . فكم سألت نفسي من هذا القبيل : ليت شعري ، هل درىٰ شكسبير يوم خط رواياته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم ترك وضعها ليقضي بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟ إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني . لذلك يُجلّون الناقدين الذين «اكتشفوا» شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه . إذ لولاهم لما كان شكسبير . وفي اعتقادي أن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها وتجوالها ، فتسلك مسالكها وتستوحي موحياتها ، وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها ، هي روح كبيرة مثلها»[٩] .

وحسب الناقد من إبداعه أن نعيمة يسوي بينه وبين شكسبير ، ولا أظن ناقداً يمانع في صحبة كهذه ، أن يعرضها عليه أديب بمنزلة نعيمة يغلب فيه جانب الأديب على جانب الناقد .

وهذا مندور يرىٰ في النقد الجيد خلقاً جديداً فيكتب في (في الميزان الجديد) :

«إن الناقد الحقيقي ليضيف إلىٰ النص الشيء الكثير يخلقه خلقاً بفضل مافي الكتب الجيدة من قدرة على الإيحاء . وهذا من حقه ، بل ومن واجبه ، مادام لا يتعسف فيخرج المعاني غير مخرجها ، أو يحملها مالا تطيق ، وفي الحق إن النقد الجيد خلق جديد»[١٠] .

وعندما يشير في النقد والنقاد المعاصرون إلىٰ الوظيفة الأولىٰ من وظائف المنهج الأيديولوجي في النقد وهي :

«تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتحليلها ، مساعدة لعامة القرّاء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة» .

نراه يؤكد أن النقد في هذه الوظيفة يغدو :

«عملية خلاقة قد تضيف إلىٰ العمل الفني قيماً جديدة ، ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه»[١١]

ولا تقتصر هذه النظرة إلىٰ الجانب الإبداعي في الممارسة النقدية على النقاد العرب المحدثين ، فثمة أنصار مفوّهون قويو الحجة ، في مختلف التقاليد النقدية في عالم اليوم ، باتوا يدافعون عنها . وهذا مري كريغر Murray Krieger يؤكد من مستوىٰ معرفي آخر أن النقد يستطيع برأي البعض أن يدعي لنفسه المستوىٰ الإبداعي نفسه الذي يُعزىٰ عادة للأدب فيكتب :

«العمل النقدي والقصيدة التي هي موضوعه المفترض من المستوىٰ نفسه من الإبداعية»

ويضيف بأنهما :

«وعلى الرغم من إحساسنا الحدسي بأيهما يأتي أولاً ، يمكن أن يدّعيا أولوية متساوية . وبكلمات أخرىٰ ، النقد فن أولي ، ليس أقل مما نفكر فيه عادة على أنه «أدب خيالي» ، وكتابة النقد فعل أولي»[١٢] .

وهذا ادوارد سعيد يؤكد أن «النقد يخلق مادته» وأنه لذلك ليس فعالية ثانوية أو تابعة . ولذا فإنه يعزو عجز النقاد اليوم إلىٰ عدم تبينهم لـ«جزء الإبداع المستقل في النقد» . إن الإنشاء النقدي فيما يبدو لي ضحية الوقوع في شرك تعارض تبسيطي بين الأصالة والتكرار :

«حيث تعطىٰ جميع النصوص الأدبية بالدراسة التصنيف الأول ، والتصنيفُ الآخر مقصور منطقياً على النقد وعلى ماهو غير جدير بالدراسة . وكما حاججت فإن مخططاً كهذا شالٌ على نحو باعث على اليأس . إنهم يحسبون انتظام الانتاج الأدبي أصالة ، بينما يلحون على أن الصلة مابين «الأدب» هي صلة الأصيل بالثانوي ، وهم يَغْفَلون ، في الأدبين التقليدي والحديث ، عن الاستخدام التكويني المهم على نحو جوهري للتكرار .»[١٣] .

وسعيد محق في نظرته هذه لأن النص «حقل دينامي من الكلمات»[١٤] ، بل إن أي نص ، سواء أكان نصاً أدبياً أم نصاً نقدياً ، هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه ، قطعة موزييك من المقبوسات ، استيعاب وتحول لنص آخر ، أو لنصوص أخرىٰ[١٥] .

وفضلاً عما تقدم فإن عملية الإنتاج الأدبي من جانب آخر تنطوي على مقدار من الممارسة النقدية يتفاوت بين أديب وآخر ، ولكنه ممارس بشكل أو بآخر . فليس هناك من أديب ، مهما كان لا مبالياً بممارسته وحصيلتها وجدواها وحسن استقبالها من قبل المتلقي أو القارىء أو المشاهد ، لا يمارس النقد أثناء كتابته .

فالتفكير المسبق ، على سبيل المثال ، في :

١ ـ البنية الكبرىٰ للعمل الأدبي ، والبنى الصغرىٰ المكونة لها ، والتي تحكمها عادة الخبرة المتراكمة والتكوين الثقافي للمنتج الأدبي او الكاتب ؛

٢ ـ اللغة ، بوصفها أداة فنية ، بكل جوانبها ومستوياتها ؛

٣ ـ التقنيات الأسلوبية ، والفنية ، والبلاغية ، قبل استخدامها .

شكل بَيِّنٌ من أشكال الممارسة النقدية ، يقوم على التمييز والاختيار بين الممكنات . وإذا كان هذا الشكل أقرب الى الشكل الضمني منه الى الشكل الصريح ، فإنه يمثل فكراً نقدياً يقوم مقام البنية التحتية المحددة للممارسة الأدبية بمختلف جوانبها .

وإذا كانت أهمية هذا الشكل من أشكال الممارسة النقدية موضع شك ، فإن الممارسة النقدية الصريحة للأديب أثناء إنشائه لأثره أوضح من ان تتجاهل ، او تستبعد ، إلا بثمن قد يكون فادحاً . ولذا نجد الشاعر ـ الناقد ت . س . إليوت T. S. Eliot يعتب على الناقد ـ الشاعر ماثيو أرنولد Matthew Arnold لعدم تنبهه إلىٰ :

«الأهمية الكبرىٰ للنقد في فعل الخلق نفسه»

هكذا نراه يؤكد من ناحية أخرىٰ أن :

«الجزء الأكبر من جهد المؤلف في إنشاء عمله هو في حقيقة الأمر جهد نقدي ، جهد الغربلة ، والجمع ، والإنشاء ، والشطب او المحو ، والتصحيح والاختبار ، فهذا الكد المخيف نقدي بمقدار ماهو إبداعي . بل إني أزعم ان النقد الذي يوظفه الكاتب الماهر والمدرب في عمله من أكثر أنواع النقد حيوية ورفعة ، وأن بعض الكتاب المبدعين ، كما أعتقد أنني قلت من قبل ، متفوقون على غيرهم ، لا لشيء إلا لأن ملكتهم النقدية متفوقة»[١٦]

وقد تبدو ملاحظة ت . س . إليوت صادرة عن تجربته الخاصة به كشاعر ومؤلف مسرحي محكك ، إلا أن المرء يستطيع ان يتبين مصداقيتها في تاريخ الآداب المختلفة . وحسبه أن يشير هنا الى النابغة الذبياني ، وأبي تمام ،

والمتنبي ، وأبي العلاء المعري ، ويحيىٰ حقي ، وجبرا ابراهيم جبرا وإدوار الخراط ، وأدونيس ، وزكريا تامر ، وجبرا ابراهيم جبرا في التقاليد الأدبية العربية ، وإلىٰ هوراس ، وأوفيد ، ودانتي ، وإليوت ، وإزرا باوند ، وجون فاولز ، وغيرهم في التقاليد الأدبية الغربية ، ليؤكد صحة ملاحظة إليوت .

والحقيقة ان بعض الكتاب (والنقاد كذلك) يميلون أحيانا الى الحديث عن عملية الإنتاج الأدبي وكأنها عملية لا شعورية بحتة ، تحكمها عوامل ودوافع وبواعث غامضة هي أقرب الى الإلهام والوحي المتصلين بقوىٰ غيبية لا سبيل الى تحديدها منها الى أي شخص آخر . وميل كهذا ، على الرغم من أنه قد يعزز الهالة التي يحب بعض الأدباء ان يحيطوا أنفسهم بها ، والمكانة المتميزة التي يودون لمجتمعهم ان يحتفظ لهم بها ، ربما يؤدي الى زعزعة أسس عملية الخلق نفسها ـ هذه العملية التي هي عملية إنتاج بكل ما تحمله كلمة إنتاج من معنىٰ . وهي عملية قصدية واعية غاية الوعي . وكما ان عملية الإنتاج المادي تتطلب مواد أولية ، وتهيئة مسبقة وإعدادا مدروسا لهذه المواد ، وأدوات وأجهزة للتصنيع ، وفسحة زمانية ومكانية ، وتقنية إنتاجية ، وخبرة وممارسة طويلتين ، وغير ذلك ، فإن عملية الإنتاج الأدبي تتطلب مواد أولية يستمدها الكاتب من واقعه (عالمه الداخلي والخارجي) ، يهيئها ، ويسمو بوعيه لها ؛ وتستلزم لغة تكون بمتناول هذا الكاتب وطوعه يوظفها بدقة وعناية توظيفاً جماليا يوصله الى إنتاج نص أدبي ؛ وفسحة زمانية ينتج فيها نصه ـ يفكر في أثنائها به ، ويكتبه ، ويجري عليه ما يشاء من عمليات إلى أن يصل قارئه ؛ وخبرة وممارسة طويلتين تمكنانه من القيام بذلك كله بكفاءة عالية .

ويمكن للمرء ان يجد في ممارسة الروائيين المعاصرين الدليل الكافي على أن الكتابة الأدبية عملية إنتاجية تستلزم كل ما تقدم ذكره . فهذا جون لو كاريه John Le Carre الروائي العالمي المعروف بتسنمه عرش رواية الجاسوسية والتخريب والمخابرات دون منازع ، يذكر في مقدمة روايته ـ الحدث «**قارعة الطبل الصغيرة**» **The Little Drummer Girl** التي ظهرت عام (١٩٨٣) تجربته الحافلة في بيروت وصيدا والنبطية ، والمخيمات الفلسطينية المختلفة في جنوب

لبنان بشكل خاص ، ويعبر عن امتنانه العظيم لكل من ساعده من العرب الفلسطينيين في الاعداد لمادة روايته وكتابتها[١٧] . وربما كان على المرء ان يذكر هنا ان هذه الرواية قد لاقت رواجا منقطع النظير في العالم الانكلو ـ أمريكي ، وترجمت الى عدد كبير من اللغات الأوربية وسواها . وربما كان أحد أسباب رواجها ما حملته من مصداقية ، مصدرها خبرة المؤلف المباشرة في عالم الحوادث التي تتناولها روايته .

* * *

وعلى أي حال إن الممارسة النقدية الصريحة للكتّاب أثناء قيامهم بإنشاء نصوصهم الأدبية تتفاوت وتتنوع فيما بينهم ، إلا أنها يمكن ان تشمل فيما تشمل :

أ ـ الحذف والاضافة :

وهما عمليتان يقوم بهما الشاعر والقاص والروائي والكاتب المسرحي وكاتب السيرة والسيرة الذاتية في أثناء كل عملية قراءة كلية او جزئية للعمل الذي ينتجه . إذ ليس ثمة من كاتب حريص على فنه لا يراجع ما يكتبه مرة او مرات قبل دفعه الى النشر ، او إذاعته بين الناس ؛ والمراجعة فرصة جديدة مفتوحة للحذف والإضافة ، غالبا ما يفيد منها الكتاب المهووسون ببلوغ الكمال . كذلك فإن كل قراءة من قبل صديق حريص على تطور إنتاج الكاتب ورفعة مستواه يمكن ان تنتهي بحذف او إضافة توحي بهما ملاحظاته ـ وهذا أمر واسع الانتشار في عالمنا المعاصر وخاصة لدىٰ أولئك الكتّاب المتميزين بمستوىٰ من الوعي النقدي يدفعهم الى اعادة النظر في نتاجهم ، بعد كل قراءة ذاتية او غيرية له ، بحثاً عن هامش للأفضل فيه .

وربما كان في قصة مخطوطة قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر ت. س. إليوت وما اقترحه الصانع الأمهر إزرا باوند من حذف في مختلف أقسامها شاهد ممتاز على أهمية عملية الحذف في تشكيل الصورة النهائية للأثر الأدبي .

إن قصيدة إليوت التي تضم في طبعاتها التي تلت طبعتها الأولىٰ (٤٣٤) بيتاً ،

كانت في مسودتها التي أعمل باوند قلمه فيها (٧٣٤) بيتاً . أي ان عمليات الشطب والمحو والتصحيحات المختلفة التي قام بها الشاعر وزوجته الأولىٰ قد أتت على مايقرب من ٤٠٪ من أبياتها الأصلية . «ولكن أقسام القصيدة ـ كما يشير الى ذلك الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في كتابه الممتاز عن الشاعر والقصيدة ـ بقيت خمسة كما في الأصل» تتوزع في المخطوطة :

«أبيات القصيدة على النحو التالي : ١٣٠ ، ٩٨ ، ١٩٣ ، ١١٧ ، إضافة الى ١٠٥ أبيات متفرقة تعود الى القسم الثالث . وبعد ملاحظات باوند وتغييرات الشاعر وزوجته عادت أبيات القصيدة بالشكل التالي : ٧٦ ، ٩٥ ، ١٣٩ ، ١١٣ ومجموعها ٤٣٣ بيتاً وذلك في الطبعة الأولى بسبب الاضطراب في ترقيم الأبيات سابقة الذكر .

ولكن القصيدة في طبعاتها اللاحقة ، وفي طبعة الأعمال الكاملة . . . تتكون من ٤٣٤ بيتاً»(١٨)

«يبدأ القسم الأول من المخطوطة «فن الموتىٰ» بمقطع من ٥٤ بيتاً عاد إليوت فشطبها ولم تنشر قط . . . »(١٨)

«وفي القسم الثاني . . . وبعد البيت ١٣٧ [من القصيدة] «وسوف نلعب لعبة الشطرنج» يوجد بيت آخر في المخطوطة «يقرّب بيننا الرجال العاج» طلبت ڤيڤيان زوجة الشاعر الأولىٰ ان يحذف ، . . . . . .

وقد اقترحت ڤيڤيان البيت ١٥٣ [من القصيدة] بلهجة عوام لندن في حديث الحانة «إذا ما أعجبك الحال استمري على هذا المنوال» كما غيّرت البيت ١٦٤ [من القصيدة] العامي ليصبح «لأي شيء تتزوجون إذا ما تريدون أطفالا ؟»(١٩) .

«يبدأ القسم الثالث «موعظة النار» بسبعين بيتاً شطبها باوند جميعاً ،

قائلاً للشاعر «لقد فعل پوپ ذلك بشكل لا تستطيع أن تتفوق عليه فيه . . .»[١٩]

«وبعد المقطع الذي أبقىٰ عليه باوند ، والذي يتبع الأبيات السبعين المشطوبة نجد صفحة بخط الشاعر عليها عشرون بيتاً لم تنشر . وبعد ذلك صفحتان على الراقمة عليها تشطيبات وحذف ، ثم صفحة بخط الشاعر بالقلم الرصاص أهمل أغلبها عملاً بنصيحة باوند . بعد ذلك نجد ثلاث صفحات بخط الشاعر وبالقلم الرصاص كذلك عليها تشطيبات باوند بالقلم الرصاص وبالقلم الأخضر»[٢٠]

«مخطوطة القسم الرابع «الموت والماء» نجدها على أربع صفحات كتبها الشاعر بخط جيد . لكن باوند كتب على الحاشية «رديء - لكني لا أستطيع الهجوم حتىٰ أحصل على نسخة الراقمة» . ثم تعقب نسخة الراقمة . . . وقد رفض باوند الأبيات الثلاثة والثمانين الأولىٰ وأبقىٰ على الأبيات العشرة الأخيرة من هذه المخطوطة وهي الأبيات التي تشكل القسم الرابع من القصيدة في شكلها الحالي»[٢٠]

«القسم الخامس «ما قاله الرعد» كتبه إليوت بخطه على ست صفحات لا تحمل العنوان ، ويحتوي على ١٧ بيتاً حذف الشاعر منها أربعة أبيات وكتب پاوند في أعلى الصفحة الأولىٰ «جيد ، جيد ، من هنا فصاعداً ، أظن»[٢٢]

ويضيف الدكتور لؤلؤة بعد هذا الوصف الدقيق لما قام به باوند من حذف في الأقسام الخمسة لقصيدة إليوت :

«إن التمحيص في الأبيات التي رفضها پاوند كلاً أو جزءاً تقنع الباحث المحايد ان پاوند كان حقاً يعرف ما يفعل ، وهو الشاعر

الذي يزن الكلام والإيقاع ويقلب الصورة على جوانبها الممكنة والمحتملة . ثم إن پاوند شاعر يتقن شعر لغات عديدة ، وقد توفر كذلك على دراسة شعر «التروبادور» وهو أول شعر أوربي حديث يرىٰ في الشعر صناعة ، وقد أفاد من الشعر العربي في الأندلس بدرجات اختلف في شأنها الباحثون . . . .

ولأن پاوند شاعر متمرس فإن خير من يقدّر إخلاصه شاعر ذو ثقافة وطول باع في صناعة الشعر مثل إليوت . لذلك نجد إليوت يقف من پاوند موقف دانته من آرنو دانيال البروڤنسي . فقد تعلم دانته كثيراً من شعراء بروڤنس فوصف أقربهم الى قلبه وفنه بصفة (الصانع الأمهر) وهي الصفة التي أطلقها إليوت على پاوند في إهداء القصيدة ، رغم ما حذف منها وعدّل فيها ـ ولا يمكن للباحث ان يقدر مدىٰ صحة هذا الوصف من إليوت حتىٰ ينظر في الأجزاء المشطوبة من مخطوطة (الأرض اليباب) نظرة الفاحص المدقق»[٢٣]

وهكذا يمكن ان نقول بأن ضروب الحذف المختلفة :

(أ) الحذف الذي أوصىٰ به باوند ؛ و(ب) الحذف الذي قام به الشاعر بوحي من زوجته الأولىٰ ڤيڤيان و(جـ) الحذف الذي رآه هو ، قد أملاها شكل هام من أشكال الممارسة النقدية المشروعة التي قام بها الشاعر او الآخرون الحريصون على مشروعه الشعري ومنهم زوجته وإزرا پاوند الذي كتب عن (الأرض اليباب) لصديقه المحامي جون لوين فوصفها بأنها :

«قصيدة عظيمة . . . فيها ما يحمل البقية منا على إغلاق حانوت الشعر»[٢٤]

وقد كانت بالفعل نقطة تحول في مسيرة الشعر الأوربي والأمريكي الحديث ، بل والعالمي .

٢ ـ التصحيح :

وهو يشمل اللغة نحواً أو صرفاً ، واستخدام أدوات ، واستعمال مفردات ، مثلما يشمل علامات الترقيم ، والتواريخ ، والأسماء ، وبعض الحقائق المستخدمة في العمل الأدبي (وخاصة في الرواية التاريخية ، وقصص الخيال العلمي ، والرواية البوليسية وغيرها) مما يعد ضرورياً في خلق الإيهام بالواقع . ومع أنه قد يقوم بهذه العملية محرر Editor خاص بالمؤلف ، إلا أنها حتىٰ في هذه الصورة تتم بموافقته وبمباركته ، وبالتالي بالنيابة عنه .

٣ ـ التنقيح :

وغالبا ما يتم في أثناء القراءة المتأخرة للعمل الأدبي بعد إنجازه ، وخاصة لدىٰ المقلين من الكتّاب الذين يقومون به عادة أكثر من مرة من حس الكمال الموجود لديهم ، او بوحي من قراءاتهم لأعمال أخرىٰ من الجنس الأدبي نفسه ، او من أجناس أدبية أخرى ، في أدبهم ، او في آداب أخرىٰ ، او نتيجة نصيحة قارىء مقرب ذي علاقة خاصة بالكاتب ، وهو أمر يشهد له واقع عملية الإنتاج الأدبي ، كما نعرفها ، في عالمنا المعاصر ، مثلما يمكن ان نجد شواهد لا تحصىٰ عليه في دفاتر ملاحظات الكتاب note books ورسائلهم وتصريحاتهم وسيرهم الذاتية ، او في كتابات المتصلين بهم عنهم وعن أعمالهم .

وربما تجري عملية التنقيح هذه بعد نشر النتاج بفترة لا بأس بها يرىٰ الكاتب بعدها نتيجة نضجه الفني والنفسي أنه غير راضٍ عما سبق له أن أخرجه بصورة ما ، فيعمد الى عملية تنقيح جزئية او شاملة لهذا النتاج تجعله أكثر اتساقاً مع نتاجه الأخير ومع تطوره الفني والنفسي من ناحية أخرى .

ويمكن للمرء ان يشير في هذا السياق الى ما قام به مؤخراً أدونيس من عملية تنقيح شملت أربعة من دواوينه الأولىٰ(٢٥) ، وهي عملية أملتها فيما يبدو تغيرات في حساسيته الفنية والنفسية بعد هذه العقود من مسيرته الشعرية والنقدية وبوحي من حسه النقدي المتنامي .

وكذلك فإن لدينا في هنري جيمس الذي كان على رأس عملية تحوّل الرواية الڤيكتورية الى الرواية الحديثة من جهة ، ووضع أسس النقد الروائي من جهة أخرى ، دليلاً متميزاً على هذا الشكل من أشكال الممارسة النقدية . فقد قام ناشر جيمس «أبناء تشارلز سكربنر» Charles Scribner's Sons بين عامي ١٩٠٧ - ١٩٠٩ بإعادة نشر معظم نتاجه الروائي والقصصي في طبعة موحدة عرفت بطبعة نيويورك New York Edition . فاغتنم جيمس هذه الفرصة فقام بعملية تنقيح شاملة لكل ما أعيد نشره من نصوص وقدم لكل منها بمقدمة ناقش فيها أصول كل عمل وعملية تأليفه ، محاولاً من خلال هذه المقدمات شرح جوانب علم جمال للرواية قائم على ممارسته .(٢٦)

وقد جمع هذه المقدمات الناقد الأمريكي المعروف ر ، ب ، بلاكمور R. P. Blackmur تحت عنوان «فن القصة» The Art of Fiction ، ونشرها عام ١٩٣٤ في نيويورك ويسّر لنا بذلك رائعة جديدة من روائع النقد الحديث ، كما قام ليون إديل Leon Edel بجمع أهم مقالات جيمس المتصلة بنقد الرواية تحت عنوان «بيت القصة» The House of Fiction ونشرها عام ١٩٥٧ ،(٢٧) ليضيف لناقدنا الروائي يداً بيضاء جديدة على مسيرة النقد الروائي الحديث .

٤ ـ إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبي :

وذلك بعد عرضه على صديق خبير ، أو بعد تركه دون نشر لمدة طويلة من الزمن ، أو نتيجة ملاحظات لجنة قراءة وصلت إلىٰ الكاتب بطريق مباشر أو غير مباشر ـ من ناشر أو هيئة أو لجنة أو مؤسسة جائزة وغير ذلك . والأمثلة على ذلك نجدها لدىٰ الكتّاب المقلين من جهة ، مثلما نجدها لدىٰ الكتّاب الشباب الذين لايزالون في طور تثبيت الأقدام في الحقل الأدبي .

وقد تكون إعادة الكتابة الجذرية هذه محفوزة بالتطور الذي يمكن أن يكون قد حققه المؤلف بعد سنوات طويلة من الإنتاج الأدبي ، إذ يتفق أن يعيد الكاتب قراءة أثر ما ، أنتجه منذ زمن فيرىٰ أن إعادة نشره لا يمكن أن تتم قبل إعادة الكتابة

الجذرية له ، وخاصة إن كان هذا الكاتب يتمتع بفكر منفتح ينظر نظرة إيجابية إلىٰ ملاحظات قرائه ودارسيه ونقاده ، ويرىٰ فيها وسائل للرقي بإنتاجه إلىٰ معارج الكمال . ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلىٰ مثال ممتاز هو مثال الدكتور شكيب الجابري الذي خرج على قرائه بمفاجأة مذهلة عام ثمانين وتسعمائة وألف عندما نشر رواية «قدر .....» ، (التي سبق له أن أصدرها في طبعتين في نهاية عقد الثلاثينات) بـ«صياغة جديدة»[٢٨] كانت في واقع الأمر إعادة كتابة جذرية تضاعف فيها حجم الرواية على الرغم من حذف جزء كبير منها ، وخاصة في قسمها الثاني ، وتبدلت فيها البداية والنهاية ، فضلاً عن أمور أخرىٰ عديدة رصدها دارس الرواية السورية المعروف سمر روحي الفيصل بتفصيل كاف يوضح جوانب عملية إعادة الكتابة هذه ، أو «تجربة إعادة صوغ الرواية»[٢٩] كما أحب أن يسميها . وهي تجربة شائقة جديرة بـالملاحـظة والاهتمام .

إن هذه الصور الأربع من صور الممارسة النقدية التي يقوم بها الكتّاب أثناء إنتاجهم لنصوصهم ليست كل وجوه التداخل المثير بين الممارسة الأدبية والممارسة النقدية ، إذ أن لدى الكتّاب الجديرين بهذا الوصف ، طاقة نقدية هائلة تستنفد بطرق شتى يمكن للمرء أن يشير منها إلى :

١ ـ ممارستهم لكتابتهم الإبداعية ، وقد تم تفصيل هذا السبيل فيما تقدم من حديث أرجو أن يكون قد دلل بشكل واضح على صحة ما ذهب إليه إليوت من أن الكتّاب يتفاوتون فيما بينهم إبداعاً بسبب من تفاوت استخدامهم لهذه الطاقة النقدية في أثناء ممارستهم للكتابة في الجنس الأدبي الذي اختاروه . وهو أمر تشهد عليه مخطوطات المؤلفين المحدثين التي تتوزعها المكتبات العامة والخاصة .

٢ ـ المقدمات النقدية التي يقدمون من خلالها كتاباتهم ، أو تلك التي يقدمون بها نتاجات غيرهم ممن ينضوي بشكل أو بآخر تحت الألوية التي يحملونها في ميادين السياسة أو الفكر أو الفن . وهم في هذه المقدمات يفصحون بشكل

أو بآخر عما يطبقونه ضمناً في كتاباتهم من آراء ومبادىء ومعايير وقيم نقدية تتصل بالجنس الأدبي الذي يكتبون فيه ، أو بالأدب عامة ، ويصرحون بافتراضاتهم الضمنية الأدبية وفوق الأدبية التي تحكم جملة إنتاجهم .[٣٠]

والملاحظ في هذه المقدمات أنه غالباً ما تسودها اللهجة الدفاعية أو التسويغية ، أو اللهجة البيانية التوضيحية (من البيان manifesto) لاتجاه جديد في الكتابة الأدبية ، أو لتقنية جديدة تستخدم للمرة الأولى ، أو لوجهة نظر جديدة في فهم طبيعة الأدب ووظيفته وحدوده وصلاته بفعاليات الإنسان الأخرى في المجتمع الذي يكتبون فيه .

وكذلك فإن بعض هذه المقدمات يقدم قراءات خاصة للنتاج الأدبي السابق والمعاصر وتقويما معيناً لهذا النتاج ، وخاصة فيما يتصل بعلاقته بالنتاج المقدم - المدافع عنه ، أو المروج له ، أو المشروح ، أو المسوغ .

وربما كان من أبرز أمثلة هذه المقدمات التي يقوم بها الأدباء لنتاجهم المقدمة[٣١] التي كتبها الشاعر الرومنتي الانكليزي ويليام وردورث للطبعة الثانية من الأناشيد الغنائية Lyrical Ballads (عام ١٨٠٠) ، والتي تعد بحق البيان الأشد إفصاحا عن روح الرومنتية الانكليزية ؛ ووثيقة هامة من وثائق النقد الانكليزية ؛ وصفحة بارزة من صفحات النقد الأوروبي الحديث ، يقدم فيها رؤيته الخاصة للشاعر ولصلته بالقصيدة والطبيعة والمجتمع . ومن منّا لا يذكر تعريفه للقصيدة من أنها .

«فيض تلقائي لمشاعر قوية ، وأنها تستمد أصلها من العاطفة المستعادة في السكينة» .

أو ينسى هجومه على الأسلوب الرائج في اللغة الشعرية في عصره ، ودعوته إلى اللغة البسيطة السليمة التي تعبر عن صلة وثيقة بالأشكال الدائمة للطبيعة التي يقرنها دائماً بالكلام الريفي والحياة الريفية ، وغير ذلك مما جسده بشكل صارخ في أناشيده الغنائية التي ظفرت باهتمام كبير لدى معاصريه والأجيال اللاحقة من الشعراء والنقاد .

أما أبرز أمثلة المقدمات التي يقدم بها الأدباء إنتاج غيرهم فيمكن للمرء أن يذكر مقدمات إليوت للمختارات الشعرية المختلفة التي صنعها ونشرتها له دار فيبرو فيبر ، ومقدمة مالكولم برادبري لـ كتاب بنغوين للقصص البريطانية القصيرة الحديثة الذي ظهر مؤخراً ، ومقدمات أدونيس لبعض دواوين الشعر العربي الحديث وغير ذلك .

٣ ـ المقالات النقدية التي تتناول مسائل نقدية عامة ، أو نتاج الأديب نفسه ، أو نتاج المعاصرين له ، أو نتاج القدماء في أدبه أو في الآداب الأخرىٰ .

وربما كان من أبرز أمثلة هذه المقالات ما كتبه هنري جيمس ، وجمع مؤخراً في مجلدين ضخمين[٣٢] ، من مقالات نقدية متنوعة يمكن أن تصنف على النحو التالي :

أ) مقالات تتصل بالأدب عامة .[٣٣]
ب) مقالات تتصل بالجنس الروائي خاصة .
جـ) مقالات تتصل بالكتّاب الأمريكيين .[٣٤]
د) مقالات تتصل بالكتّاب الإنكليز .[٣٥]
هـ) مقالات تتصل بالكتاب الفرنسيين .[٣٦]
و) مقالات تتصل بالكتّاب الأوربيين الآخرين .[٣٧]

وربما كان من أبرز مقالات الفئة الأولىٰ ما كتبه تحت عنوان «علم النقد» «The Science of Criticism» ونشر عام ١٨٩١ في المجلة الجديدة New Review ، ومن أبرز مقالات الفئة الثانية مقالته الموسومة بـ «فن القصة» «The Art of Fiction»[٣٨] التي ظهرت عام ١٨٨٤ في مجلة لونغمان Longman Magazine ، والتي تعد وثيقة هامة جدا في نظرية النقد الروائي .

أما أبرز مقالاته عن الكتّاب الأمريكيين فربما كانت مقالاته عن ناثانييل هاوثورن ومقالاته عن رالف والدو إمرسون التي نشرها في العقود الأخيرة من القرن الماضي . وأما مقالاته عن الكتّاب الإنكليز فربما كانت مقالاته عن ماثيو

أرنولد ، ولورد بايرون ، وويليام بليك ، وروبرت براوننغ ، وجورج إليوت ، وروديارد كبلنغ ، وشكسبير وغيرهم من أبرزها .

وفيما يتصل بمقالاته عن الكتّاب الفرنسيين يمكن للمرء أن يشير إلىٰ ما كتبه عن بلزاك ، وبودلير ، وبتوفيل غوتييه ، وهوغو ، وألفرد دوموسيه ، وسانت بيف ، وجورج صاند ، وإرنست رينان ، وهيبوليت تين ، وإميل زولا ، وإلىٰ ما تكشفه هذه المقالات عن تكوين جيمس الثقافي والعنصر الأوربي فيه وخاصة بلزاك ومدىٰ تأثيره في نتاج جيمس نفسه .

وأما مقالاته عن الكتّاب الأوربيين الآخرين فربما كان من أهمها ما كتبه عن غوته ، وإيڤان تورغينيف .

وكذلك تعتبر مقالات ت . س . إليوت من الأمثلة المتألقة لهذا الضرب من سبل استنفاد الطاقة النقدية الهائلة التي يمتلكها الأديب الحق . وحسب الدارس أن يشير إلىٰ بعضها مما غدا قراءات أساسية في نظرية النقد الحديث مثل «التراث والموهبة الفردية» أو «وظيفة النقد» ، أو «ما الكلاسي ؟» أو «الشعراء الميتافيزيقيون»[٣٩] وغيرها .

٤ ـ المقابلات : وخاصة مع بعض الكتّاب الذين يستنفدون طاقتهم النقدية في تنقيح كتاباتهم وصقلها ، والتي تصبح وثائق نقدية هامة عن ممارستهم للجنس الأدبي الخاص بهم ، أو عن الأدب عامة ـ طبيعته ووظيفته وحدوده .

ويمكن للمرء أن يذكر من أمثلة هذه المقابلات ما أجراه محيي الدين صبحي مع كل من زكريا تامر وغادة السمان ، وخليل حاوي ، وعبدالوهاب البياتي ، وعبدالسلام العجيلي وغيرهم ونشره في مجلة المعرفة (دمشق) وسواها ثم جمعه في مجلد يحمل عنوان «**مطارحات في فن القول**» نشره اتحاد الكتّاب العرب بدمشق ؛ ومقابلات بعضهم مع الطيب صالح وأدونيس ، والمقابلات التي تجريها عادة **مجلة باريس** Paris Review ، والتي ظهر منها أكثر من ستة مجلدات

تحمل عنوان سلسلة مجلة باريس تمثل وثائق نقدية لا يستغني عنها أي دارس للأدب العالمي الحديث والمعاصر .

٥ ـ السيرة الذاتية ، وهي متنفس ممتاز للكاتب يستطيع من خلاله أن يستنفد بعضاً من طاقته النقدية . ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلىٰ سيرة سومرست موم «The Summing Up» والتي ترجمت إلىٰ العربية تحت عنوان عصارة الأيام[٤٠] ، والتي كادت تتحول في أجزاء كبيرة منها إلىٰ نص نقدي موح .

وربما كان من المهم الإشارة في هذا الموضوع إلىٰ أن تعبير «السيرة الذاتية» لا يقتصر على ما ظهر من كتب تنتمي إلىٰ هذا الجنس الأدبي ، بل إنه يشمل كذلك الكتابات السير ـ ذاتية الأخرىٰ في مختلف صورها وأشكالها والتي قد لا يتاح لها أن تظهر في مؤلفات مستقلة . ويمكن للمرء أن يذكر هنا كتابات يحيىٰ حقي ، وجبرا ابراهيم جبرا[٤١] ، وأدونيس[٤٢] ، ولطيفة الزيات[٤٣] ، ومحمد بنيس[٤٤] ، وغيرهم[٤٥]. وهي موزعة في الدوريات المختلفة والمنشورات الجامعية والمحاضرات العامة وسواها .

٦ ـ الرسائل : وهي وسيلة شائعة بين صفوف الأدباء لاستنفاد طاقتهم النقدية، والأمثلة عليها موجودة في مختلف التقاليد الأدبيّة ، وربما كان من أشهرها رسائل الشاعر الانكليزي جون كيتس John Keats[٤٦] ، التي تعد وثيقة مهمة في النقد الرومنتي . أما في العصر الحديث فإن رسائل الكتّاب (فيما بينهم أو المتبادلة مع أسرهم وأصدقائهم وناشريهم وبعض أجهزة الإعلام والنشر) أصبحت مادة لا يكاد يستغني عنها أي دارس للأدب الحديث والمعاصر ، فضلاً عن كونها مادة شائقة وممتعة وغنية لكاتبي السير أو القرّاء عامة . وعلى الرغم من أن أهميتها في الوطن العربي لم تتبين إلا مؤخراً ، فإن المرء يلاحظ أن هذه الأهمية آخذة في التنامي الذي ربما كان من مؤشراته العناية بنشرها وتحقيقها في العقدين الأخيرين (رسائل جبران ، السياب ، ميّ زيادة ، فدوىٰ طوقان ، توفيق صايغ وغيرهم) .

هذه بعض وجوه العلاقة بين الإنشاءين الأدبي والنقدي . وكلها تشير إلىٰ حقيقة فحواها أن النقد ماهو في حصيلة الأمر إلا الإفصاح المنظم والواضح والدقيق عما يحكم إنتاج الأدب ضمناً من قواعد ومقاييس ونظم ومعايير وأعراف وقيم .

إن الأدب والنقد بهذا المعنىٰ ليسا غير وجهين مختلفين لعملة واحدة هي العملية الأدبية نفسها ممارسة ، ووعياً ، مجسّدين لغة مبينة .



حـواشـي

(١) أنظر Roland Barthes, «What Is Criticism», in

Debating Texts: A Reader in 20H Century Literary Theory and Mathod, Edited by Rich Rylance (Open University Press, Milton Keynes, 1987), PP. 83-4.

(٢) أنظر Rene Wellek, «Literary Criticism», in

What Is Criticism?, Edited with an Introduction by Paul Hernadi (Indiana University Press, Bloomington, 1981), P. 297.

(٣) أنظر د. عبدرب النبي اصطيف ، في النقد الأدبي العربي الحديث ، الجزء الأول ، (جامعة دمشق ، دمشق ، ١٩٩٠ - ١٩٩١) ، ص ص (١٨ - ٢٠) .

(٤) يكتب ميخائيل نعيمة ساخراً ممن لا يميزون بين طبيعة الأدب وطبيعة النقد ولا يحبذون بالتالي «فضول النقاد» في الكتابة عن الأدب وهم غير قادرين على إنتاجه .

«من الناس كذلك من يقول - ويقول بإخلاص - إنه لا صلاحية لناقد ان ينقد شاعراً او كاتباً او ابن أي فن من الفنون إلا إذا كان هو نفسه شاعراً او كاتباً او من ابناء ذلك الفن . فجوابي لهؤلاء هو جواب أحدهم وقد سمع هذا الاعتراض عينه فقال : «أعليّ أن ابيض البيضة ، إذن ، لأعرب ما إذا كانت صالحة او فاسدة» .

وانظر ، ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ط١٢ ، (مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) ص (٢٠) .

(٥) أنظر د. شكري فيصل ، «نحو معرفة جديدة للنقد : نافذة على النقد الجاهلي العربي» ، المعرفة (دمشق) ، العدد (١٣٦) ، حزيران ١٩٧٣ ، ص ص (٧١ - ٨١) .

(٦) أنظر المؤلفات التالية :

- Allan H. Gilbert,
  Literary Criticism : Plato To Dryden
  (Wayne State University Press, Detroit, 1962);
- Gay Wilson Allen and Harry Hayden Clar,
  Literary Criticism : Pope To Croce
  (Wayne State University Press, Detroit, 1962);
- David Lodge (ed.),
  20th Century Literary Criticism: A Readen
  (Longman, London, 1972).

ففيها نصوص ممثلة على نحو كاف لأعمال هؤلاء الأدباء - النقاد .

(٧) أنظر Gunter Grass,

On Writing and Politics,
Translated by R. Manheim, with an Introduction by S. Rushdi (Penguin Books, Middlesex, 1987).

(٨) أنظر بحث رينيه ويليك المعنون بـ«الشاعر ناقداً ، والناقد شاعراً ، والشاعر الناقد» في كتابه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، شباط ١٩٨٧ ، ص ص (٤٠٨ - ٤٣٠) .

وكذلك بحث د. عبدالعزيز المقالح المعنون بـ«تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبدالصبور، أدونيس، كمال أبو ديب» في فصول : مجلة النقد الأدبي (القاهرة)، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص ص (٩١ ـ ١٠٨) .

(٩) انظر ميخائيل نعيمة، المرجع السابق، ص ص (١٨ ـ ١٩) .

(١٠) انظر د. محمد مندور، في الميزان الجديد، (دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧)، ص ص (٨ ـ ٩) .

(١١) انظر د. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت)، ص (٢٣٧) .

(١٢) انظر : Murray Krieger, «Criticism as a Secondary Art» in, What Is Criticism?, PP. 284-5.

(١٣) انظر : Edward W. Said,

The World, the Text and the Critic

(Harvard University Press, Cambridge, Ma. 1983), P. 154.

وكذلك مقدمته لكتاب «الأدب والمجتمع» من تحريره وتقديمه .

Literature and Society (The Johns Hopkins University Press, Baltimore of London, 1980), PP. vii- xi.

(١٤) انظر ادوارد سعيد، العالم، القاص، والناقد، ص (١٥٧) .

(١٥) انظر Julia Kristeva,

Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,
Edited by Leon S. Roudiez, Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and L.S. Roudiez
(Black well, Oxford, 1980), P. 66.

(١٦) T. S. Eliot,

Selected Prose of T.S. Eliot, Edited with an Introduction by Frank Kermode (Faber and Feber, London, 1975), P. 73.

(١٧) انظر John Le Carre, «Forward», in his novel

The Little Drummer Girl
(Pan Books, London, 1984), PP. 7-8.

(١٨) انظر د. عبدالواحد لؤلؤة، ت. س. إليوت : الأرض اليباب ـ الشاعر والقصيدة، ط ٢، (منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦) ص (٩٢) .

(١٩) المرجع السابق، ص (٩٣) .

(٢٠) المرجع نفسه، ص (٩٤) .

(٢١) نفسه، ص ص (٩٤ ـ ٩٥) .

(٢٢) نفسه، ص (٩٥) .

(٢٣) نفسه، ص ص (٩٥ ـ ٩٦) .

(٢٤) نفسه، ص (٨٨) .

(٢٥) انظر ادونيس ، ـ اغاني مهيار الدمشقي : صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .

- هذا هو اسمي : صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .

- قصائد أولى ، صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .

- أوراق في الريح ، صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .

(٢٦) انظر انموذجاً من هذه المقدمات

Henry James, «Preface to The Ambassadors» in David Lodge, ibid, PP. 44-56.

(٢٧) انظر David Lodge, ibid, PP. 43-4.

(٢٨) انظر شكيب الجابري ، قدر يلهو : صياغة جديدة ، (دار النهار ، بيروت ، ١٩٨٠) .

(٢٩) انظر سمر روحي الفيصل ، «تجربة إعادة صوغ الرواية» في كتابه : تجربة الرواية السورية ، (اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٥) ، ص ص (٩٩ ـ ١٣٥) .

(٣٠) انظر على سبيل المثال تقديم ادوارد الخراط للعدد الخاص الذي اصدرته الكرمل (نيقوسيا) عن «الادب في مصر الآن» .

ادوارد الخراط ، «على سبيل التقديم» ، الكرمل (نقوسيا) ، العدد (١٤) ، ١٩٨٤ ، ص ص (٥ ـ ١٤) .

(٣١) ترجمت المقدمة اكثر من مرة ، وافضل ترجماتها هي التي قام بها الدكتور زكي نجيب محمود ونشرها فيما بعد في كتابه «قشور ولباب» ، وانظر د. زكي نجيب محمود ، «الشعر والفاظه لوليم وردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) [مقدمة الطبعة الثانية لديوان الحكايات الغنائية المنظومة ، سنة ١٨٠٠] في قشور ولباب ، (دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، ١٩٨٨) (ص ص ١٣ ـ ٤٥) .

(٣٢) انظر Henry James,

- Literary Criticism: Essays On Literature, American Writers, English Writers (Literary Classics of the United States, New York, 1984);

- Literary Criticism: Franch Writers, Other European Writers, the Prefaces to the New York Edition (Literary Classics of the United States, New York, 1984).

ويقع الاول منهما في (١٤٨٤) صفحة ، والثاني في (١٤٠٨) صفحات .

(٣٣) انظر المجلد الأول من المجلدين المشار اليهما في الحاشية السابقة ، ص ص (١ ـ ١٨١) .

(٣٤) المرجع نفسه ، ص ص (١٨٣ ـ ٧٠١) .

(٣٥) نفسه ، ص ص (٧٠٣ ـ ١٤١٣) .

(٣٦) انظر المجلد الثاني من المجلدين المشار إليهما في الحاشية رقم (٣٢) ، ص ص (١ ـ ٨٩٩) .

(٣٧) المرجع نفسه ص ص (٩٠١ ـ ١٠٣٤) .

(٣٨) انظر المجلد الأول من المجلدين المشار اليهما في الحاشية رقم (٣٢) ، ص ص (٤٤ ـ ٦٥) .

(٣٩) انظر نصوصها في T.S. Eliot, ibid.

(٤٠) انظر سومرست موم ، عصارة الأيام ، ترجمة حسام الخطيب ، مراجعة يوسف الخطيب ، (وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٤) .

(٤١) نشر جبرا المجلد الأول من سيرته الذاتية تحت عنوان البئر الأولى والذي صدر عن دار رياض الريس للكتب والنشر في لندن ، عام ١٩٨٩ . وهو ينشر منذ فترة في الجيل (باريس) ما سماه «حكايات من سيرة ذاتية» كان آخرها : «حكايتي مع هملت وأوفيليا» ، الجيل (باريس) ، المجلد (١٢) ، العدد (٨) ، آب ـ اغسطس ، ١٩٩١ ، ص ص (٥٠ ـ ٥٦) .

(٤٢) بمناسبة بلوغ أدونيس الستين بدأ ينشر مقاطع من سيرته الشخصية الحياتية والثقافية في جريدة «الحياة» (لندن) تحت عنوان «مدارات» وانظر له منها :

- «دفتر خواطر : وداعا واحتفاء ، لست تاريخا بل صيرورة» ، الحياة (لندن) ، العدد (١٠١٩٠) ، الخميس ٢٧ كانون الاول ١٩٩٠ ، ص (١٢) .
- «كتابة الذات وكتابة العالم» ، الحياة (لندن) ، العدد (١٠٢٠٣) ، الخميسس ١٠ كانون الثاني ١٩٩١ ، ص (١٢) .
- «سجادة من خيوط الشمس : أوراق من سيرة ذاتية ـ ثقافية» ، الحياة ، (لندن) ، العدد (١٠٤٧٤) ، الخميس ١٠ تشرين الأول ، ١٩٩١ ، ص (١٦) .

(٤٣) أنظر لها : «شهادات النقاد ـ لطيفة الزيات» ، فصول : مجلة النقد الأدبي (القاهرة) ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، فبراير ١٩٩١ ، ص ص (١٨٣ ـ ١٨٦) .

(٤٤) أنظر محمد بنيس ، «الكتابة وتمجيد الماء» ، مواقف (لندن) ، العدد (٦٣) ، ص ص (١٤٠ ـ ١٥١) .

(٤٥) أنظر لنوال السعداوي ، «التكوين : الحرية تروي عطش الابداع» ، الهلال (القاهرة) ، السنة المائة ، أكتوبر ١٩٩١ ، ص ص (١٨٠ ـ ١٨٥) .

(٤٦) انظر بعضاً منها :

John Keats «From Letter to Banjamin Bailey»
«From Letter to George and Thomas Keats»
«From Letters to Hohn Taylor»

Hazard Adams, (ed.)
Critical Theory Since Plato
(Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1971), PP. (473-4),

العميد في الحجاز
صفحات مجهولة
من أيام طه حسين

الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين



● في لقاء تاريخي غالٍ ، والتاريخ الحق الصادق ، التاريخ الذي ترك آثاراً في الحياة ونفوس البشرية قليل وعزيز . والتاريخ هو الأمة ، هو البطل فيها ، قليل الأقران ، يتميز بمواهب وخصائص وسمات تجعله علماً ، لأن فيه تفوقاً من نبوغ أو شجاعة ، فيه خاصية تدل عليه ، لا تشيع في الكثيرين ، لأن الأفذاذ قلة في كل زمان ومكان ، وفي كل أمة كذلك ، فهم أعلام ، وقديماً وصفت شاعرتنا العربية الذائعة الصيت الخنساء أخاها صخراً . . بقولها : «كأنه علم في رأسه نار» . الرجال قليل ، والنساء قليل كذلك ، والنادر المراد غالٍ وعزيز ، لأنه قيمة ، يجدها زمان ويجدها مكان ، لا تتجدد بسرعة وفي كل عصرٍ ، ولا في كل مصر ، والشيء الغالي قليل ، ويصبح في بعض الأوقات نادراً . هكذا الحياة عبر التاريخ الطويل . ولست أريد أن أمضي في هذه المقدمة ، وإن كانت المناسبة تدعو إلى الاطالة فيها .

إنني حين فتحت عيني على القراءة كان في الساحة جيل العمالقة ، في مقدمتهم لطفي السيد وطه حسين وعباس العقاد وهيكل والزيات وتوفيق الحكيم وأمثالهم .

أقرأ مجلة الرسالة في أعدادها القديمة والجديدة ، وكنت أقرأ الكاتب المصري يوم تولى الدكتور طه رئاسة تحريرها ، وكنت أسمع طه حسين يتحدث من إذاعة صوت السودان ، فسحرني وبهرني ، كنت أحرص على سماعه في عهدٍ مبكرٍ قبل سبع وثلاثين سنة ، وكان الراديو بالبطارية وهو أي الراديو قليل الانتشار . أعجبت بأسلوب طه السلس وببلاغته وعذوبة ألفاظه ، وذلاقة لسانه أيما إعجاب ، وكان من أمنياتي الغالية أن ألقاه ، وتحقق الحلم ولله الحمد . فجاء الدكتور طه في شهر يناير من عام ١٩٥٥ رئيسا للجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، جاء إلى الحجاز ، وكم كانت فرحتي وغبطتي بذلك

الخبر ، أقرؤه في صحفنا ، وازدادت فرحتي حين تلقيت بطاقة دعوة لحضور حفل افتتاح أعمال اللجنة الثقافية في فندق الكندرة بجدة ، في يوم السبت الخامس عشر من يناير بعد العصر ، فسعيت مبكراً قبل الكثيرين ، وأخذت مقعداً ليتلاءم مع قلة حيلتي ومكاني المتواضع في الحياة ، وعيوني لا تتحول عن هذا الرمز الذي أحببت وأعجبت به وبسحره البياني ، وروعة أدائه إذا تكلم وإذا كتب ، وكان الملك فهد يومئذ وزيراً للمعارف في المملكة العربية السعودية . ثم بدأ الحفل ، فتحدث وزير معارف الدولة المضيفة للمؤتمر ، وتبعه رؤساء وفود الدول العربية المشاركة ، وهي مصر وسورية والأردن ولبنان والمملكة العربية السعودية ، ووفد اليمن جاء بعد الافتتاح بيومين . وكل من وقف تحدث دقائق ، ثم يعلن أن خير من يقف في هذا المكان متحدثا هو أستاذنا وأستاذ الجيل الدكتور طه حسين ، ثم كان آخر المتحدثين عميد الأدب العربي ، وبحسه المرهف ، ميّل رقبته تلقاء الأمير ، الملك فهد ، مبتدياً بخلق وأدب الكبار قائلاً : سيدي صاحب السمو ، أرجو أن تتفضل مشكوراً فتقبل أصدق تحيتي وأعمق إخلاصي ، وأن تتفضل مشكوراً فترفع إجلالي الخالص الصادق العميق إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم ، ثم أعاد ميلة رقبته في استقامة واتزان ، مخاطباً الوفود التي حوله والحفل كله . بدأ حديثه الرائع بقوله : «كان الفرنسيون في بعض أوقاتهم يتحدثون عن انتشار ثقافتهم في الأرض ، فيقول قائلهم : إن لكل مثقف وطنين ، أما أحدهما فوطنه الذي ولد فيه ونشأ ، وأما الآخر ففرنسا» . . التي تثقف فيها أو تلقىٰ الثقافة عنها . وكنا نسمع هذا الكلام ، وكنا نرى فيه شيئاً من حق وكثيراً من سرف ، ولكن الذي أريد أن أقوله الآن هو الحق كل الحق ، لا نصيب لسرف فيه . . من قريب أو بعيد ، فلكل مسلم وطنان ، لا يستطيع أن يشك في ذلك شكاً قوياً أو ضعيفاً ، وطنه الذي نشأ فيه ، وهذا الوطن المقدس . . الذي أنشأ أمته وكوّن قلبه وعقله وذوقه وعواطفه جميعاً ، هذا الوطن المقدس الذي هداه إلى الهدىٰ ، والذي يسره للخير ، والذي عرّفه نفسه ، وجعله عضواً صالحاً مصلحاً في هذا العالم الذي نعيش فيه .

وأعترف أيها السادة بأني حين شرّفني مجلس الجامعة العربية لاختياري مشاركاً في اللجنة الثقافية للجامعة ، ترددت في قبول هذا الشرف لأن فيه أعباء لا ينهض بها إلا أولو العزم ، ولكني لم أكد أسمع أن الدورة ستنعقد في هذا الوطن الكريم العزيز حتى أقبلت غير مترددٍ ولا محجم ، بل أقبلت يدفعني هذا الشوق الطبيعي ، الذي يمتلىء به قلوب المسلمين جميعاً ، مهما تكن أوطانهم ، ومهما تكن أطوارهم . فهذا الوطن العزيز الكريم وطن العروبة ووطن الإسلام ، لهذا الوطن أقدمت على قبول هذا الشرف ، وأنا أستعين الله على أن يتيح لي أن أنهض بأعبائه ، وهي أعباء ثقال لا شك في ثقلها » .

ثم يمضي الدكتور العميد في هذا الحديث الممتع العذب ، الذي يأسرك وأنت تصغي إليه لا يصرفك عنه شيء ، ولا يشغلك عنه شاغل ، لأنه ينبع من معين سلسبيل ، من ثقافة عريضة وعقل واعٍ ، بأسلوب ساحر ، أليس من البيان لسحر ؟

● يقول العميد في كلمته تلك الجامعة المانعة : «إني أيها السادة أفهم الثقافة فهماً يجعلها شديدة العسر عليَّ ، ويجعلها شديدة العسر على الذين أشرف بالعمل معهم مهما يكونوا ، فالثقافة عندي لا حد لها ، وهي لا وطن لها أيضاً ، وهي لا تنتهي عند غايةٍ من أي قطر من أقطارها ، وهي متنوعة إلى أقصى ما يكون التنويع ، ولا حرج عليَّ ولا جناح في أن أتصور الثقافة على هذا النحو ، فقد علمتنا الثقافة العربية هذا كله ، وعن العرب أخذنا هذا كله ، وقد أمرنا الإسلام بأن نتبصر في كلِ شيء ، وأن ننظر في كل شيء نظَرَ من يريد الفقه والعلم ، وأن لا ندع شيئاً نستطيع أن نعرفه إلا عرفناه ، وأن لا ندع علماً نعرفه إلا أذعناه وأفدنا به غيرنا من الناس .

على هذا النحو من الثقافة ، على هذا النحو الذي رسمه الإسلام للمسلمين أتصور الثقافة ، وأنا حين أتصور الثقافة على هذا النحو لا آخذها في يسر ولا في أناة ولا في لين ، وإنما آخذها في الجد كل الجد ، وفي الحزم كل الحزم ، ولا أبغض شيئاً كما أبغض التهاون في أمور الثقافة ، ولا أبغض شيئاً كما أبغض

التردد في خدمة الثقافة ، ومن أجل ذلك لا أرحم نفسي فحسب ، وإنما أرحم الذين يعملون معي في أي شأن من شؤون الثقافة ، لأني أرهق نفسي وأرهق شركائي في العمل من أمرنا عسرا ».

في ظني أن هذه الوثيقة التاريخية لم توثق إلا إذا كان في الدائرة الثقافية من الجامعة العربية . على كل حال أنا أردت أن أقدم هذه الوثيقة لهذه الجامعة الوفية البارة ، برجل وفيٍ بار في محافظته ، فقد نُشرت هذه الكلمة الرائعة في الصفحة الأولى من جريدة «البلاد السعودية» ، والصحافة اليوم لا تحفل بالأدب والأدباء ، وإنما ترى الثقافة شيئاً ثانوياً لا يعبأ به ولا يؤبه له ، أو هكذا أرى في عالمنا العربي كله . وهي تُعنىٰ بالساسة والسياسة ، والاقتصاد والمال وأهلهما وما إليهما ، وتهمل ما عداها الإهمال كله ، كأن الثقافة دخيلة على الحياة ، على حين . . أن الصحف قامت على أكتاف الأدباء والمثقفين ، وكانوا أصحابها ورؤساء تحريرها ، ولكن الحياة تغيرت ، وحق لها أن تتغير ، لأن المفاهيم انقلبت وانعكست ، وازدادت سوءاً .

تحدث الدكتور طه في حفل الافتتاح ، فكان يتدفق في حديثه كأنه سيل أو نهر منساب ، عذب ، رائع ، يخلب الأسماع والقلوب ، لا سيما حينما قال :

فإني أسعد الناس وأعظمهم غبطة بأن أشعر الآن بأني أتحدث في بلاد العرب التي عاش فيها محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه ، وفي البلاد التي مر عليها وقت كان أهلها يقولون فيه ما أشد قرب السماء من الأرض ، ثم مر عليها وقت بعد وفاة النبي كان بعضهم يبكي لا لأن شخص محمد قد انتقل إلى الرفيق الأعلى ، بل لأن خبر السماء قد انقطع عن هذه البلاد . كلمات تهز النفوس والقلوب والمشاعر .

أخذ العميد يتحدث أربعين دقيقة ، كأنه شلال دافق من ضياء ، لا يتوقف ولا يستعيد ما يقول إلا على النحو الذي تعوّد من تقديم وتأخير لبعض الكلمات ، وكم كانت غبطتي وفرحتي يومها ، إنه يوم لا ينسىٰ بالقياس إليَّ .

● وأقامت مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة حفل تكريمٍ للوفود ،

تحدث فيه الأستاذ أمين الخولي رئيس الوفد المصري . ثم تحدث الأستاذ العميد ، فقال في مطلع حديثه : أيها السادة : منذ أن وطأت قدماي هذه الأرض ، أسمعكم تتحدثون عن رجل أكبر الظن أنني لا أعرفه ، نحن لسنا ضيفاً عليكم ، لقد أسرف خطيبكم البليغ ، وأسرف شاعركم النابغة في الثناء على شخصي ، ردوا أنفسكم إلى شيء من القصد ، وإن أردتم إلا أن نعيدها جذعة وأن نخاصمكم على هذه الأرض ، فثقوا بأننا مستعدون .

● وقد ألقى في هذا الحفل قصيدة للشاعر الأستاذ محمد حسن عواد ، جاء فيها :

إلى الدكتور طه حسين

التحايا مظاهرُ الإجلال
والمزايا مقوماتُ الرجال
والتلقِّي بكل ما يُشعِر القلب بعد الخصال خيرُ الخصال
من يُحيي الحجاز ؟
من يلزم الثغر المدوى ؟
من ههنا
من قبالِ
من أتى من رمالِ رمسيسَ يسعى لرمالِ النبي بين الحلال
من أثارت أيامُه الغرُ أياماً حلت بين غرة وحجال
من أقلت سفينُ مصر إلى شط الأماني سامياً كالهلال
كاتبَ الشرق
حاملَ المشعل الوضاء للجيل
جاحظ الأجيال
حارسَ الفكر واليراعِ من الغفلة والمسخ
والبِلى والزوال .
باعثَ العقلِ في افتقاد المعري
مبدعَ الفن بالأداء المثالي

ناشرَ العلم كالهواء وكالماء
فاعرفي يابلادي للرجل الأمثلِ فضلَ النبوغِ فضلَ النضال
وليكن في رباكِ كالكعبةِ الغراءِ مهوى تقربٍ واتصال
يا بلادي
وأنت في النمط السامي سخاء
وفي الذرا والتعالي
كرمي كرمي العميد المدوي صوتُه الفذ
لا أقول بمال
كرّميه برفعه فوق هام المجد
فالمجدُ نفسه غال
رجلٌ كرَّمت لِقاه «أثينا»
وهي عما يقول ذاتُ انفصال
وحبته البلادُ شرقاً وغرباً
حُبَّها واعتزازَها المتوالي
يا بلادي وأنت في النمط السامي وفاء
روته شمُّ الجبال
كرمي
كرمي العميد فقد حل
ـ على الحب ـ
بين صحبٍ وآل
وأصيخي له إذا قال
فالتكريم بالصفو
هالة للمقال
فسيبدو الحجى الذي كان «فولتير» يباهي به ضئيلَ الجمال
وسيبدو الذكاء في رأي ديكارتَ هزيلاً أو مُدلِفا للهُزال
حبذا هذه الحفاوة

في دار المعالي
مقر رب المعالي
الوزير الأديب(١)
فاسلمي للحجى
وللأدبِ المنشور بين الورىٰ انتشارَ الظلال . .
وأشعًّا كما تشاءان نورا
وابْقيَا للمنىٰ ، وللآمال .

والأستاذ الناقد الشاعر محمد حسن عواد رجل عقادي صرف ، ومع ذلك لم يخف إعجابه بالدكتور العميد ، فحياه بهذه القصيدة ، وكان العواد من لجنة الوفد السعودي في الدورة التاسعة لاجتماع اللجنة الثقافية .

● وفي بلادي كما في غيرها من الأدباء من ينتصر إلى طه حسين ، ومنهم من يتبع عباس العقاد ، ومنهم رافعيون ، وأتباع الأدبِ المهجري ، ومع كل ذلك فإنهم جميعا يتفقون على الاعتراف بشخصية طه حسين المتميزة ، يُكبرونه ويحترمونه ويسمعون له ويجلونه ، وبمناسبة قدوم الدكتور طه إلى الحجاز رحب به كل كاتب ، وعبر بمشاعر فياضة عن حبه وتقديره للرجل الرمز ، الرجل الحي الذي لا يُريح ولا يستريح ، رغم تعدد الأنصار لأكثر من أديب مصري وغير مصري ، فقد فرضت شخصية طه حسين نفسها على الناس ، لسماحة الرجل وطلاوة أسلوبه ، وجلاء بيانه ، وسحر شخصيته ، وكونه رجلاً عالمياً ، نهض بالأدب نهضة واسعة ، بما وهبه الله من قدرة وشجاعة وتضحية .

كان إذن لمقدم طه حسين إلى الحجاز أصداءُ وأثرٌ كبيرٌ وتطلعٌ إليه ، فهو ليس رجلا من عُرض الناس ، ولكنه ذو خطر غيرُ هيّن وغير يسير ، تحبه وإن اختلفت معه في الرأي ، لعل آراء طه القديمة في كتابه في الشعر الجاهلي عفىٰ عليها الزمن ، وإذا بقى منها شيء ففي بعض النفوس ، ويكفي أن الرجل تراجع عما قال فيما يختص بالعقيدة ، وأصدر كتباً إسلامية تدل على اتجاه الرجل

(١) هو وزير المالية والاقتصاد الوطني الشيخ محمد سرور الصبان الذي اقيمت الحفلة بداره .

الإسلامي وتمسكه بعقيدته والذود عنها ، والأمر فى هذا كله الى الله ، وهذه الوقفات تنصب على ادبه وحده .

● وأقام الأساتذة المصريون المدرسون في المملكة العربية السعودية من أزهريين ومنسوبي وزارة المعارف المصرية حفلا للعميد ورفاقه من لجنة الثقافة في الجامعة العربية والوفود المشاركة في هذه الندوة ، وكان فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي يوم قدم الدكتور طه إلى الحجاز ضمن بعثة الأزهر التي تعمل في التدريس في كلية الشريعة بمكة المكرمة ، فماذا كان موقف الشيخ الشعراوي من طه حسين ؟ أهو ضدُّه . . امتدادا لخصومة الأزهر والأزهريين بين العميد وبينهم ، وكذلك تلك الزلةِ في «الشعر الجاهلي» أم تُرى أن الشيخ الشعراوي احتفى بالعميد ورحّب به مع زملائه . . من البعثة الأزهرية ، والبعثة التعليمية المصرية ؟ لقد كانت الحال إيجابيةً صرفة ، ولا أدل على ذلك من إلقاء الشيخ الشعراوي قصيدة جميلة في الترحيب بالدكتور طه حسين ، ولنا أن نقف على بعضها ، وهي قصيدة طويلة ، نشرت بالعدد «١٧٥٤» من جريدة البلاد السعودية حين كانت في مكة المكرمة يومئذ ، بتاريخ ٢١ يناير ١٩٥٥م .

ومطلعها :

حي وفد النهى وركبَ الرجاء — وتنظَّر ياشرقُ بَعثَ العلاء

وعن الأستاذ العميد يقول الشيخ الشعراوي :

هو «طه» في خير كلِ قديم — وجديد على نبوغ سواء
وهو غربي كلِ فكرٍ حلال — أزهريُّ الحجى والاستقصاء
كرَّموه وكرموا العلم لمَّا — كلّفوه صياغةَ الأبناء
«ياعميد البيان» أنت زعيم — بالأمانات ، أريحي الأداء
وإذا القوسُ أعطيت من براها — فارْتقبْ مُوقناً سديدَ الرماء
لك في العلم مبدأ «طحسني» — سار في العالمين مسرى ذكاء

يجعل العلم للرعية جمعا ء مشاعا كالماء بل والهواء
فمن الغبن أن يُوفَّر قوت لجسوم والروحُ دون غذاء
لك أيدٍ على المعلم في مصـ ـر أزاحت عنه عنيفَ العناء
يا فريد الأسلوبِ قد صغتهَ من نغمٍ ساحر شجي الغناء
كلماتٌ كأنهن الغواني يترقرقن في شفيف الكساء
كم قديمٍ جلوتَه فتبدَّى رائعا في تواضعِ الكبرياء
بك عزت حكومة النقدِ حتى رهبتها صناعةُ الإنشاء
ومن النقد فاض كلُّ بيان ومن النقد غاص كلُّ هُراء
وجمال الإسلام في وعدك الحـ ـق تجلى فيه جلالَ الفِداء
«هامش السيرة» الحبيبةِ فيه تتغنىٰ سماحةُ الأنبياء
«ركْبَ طه» حياك في بلد اللـ ـه جلالُ للكعبةِ الشماء
وإذا العقل لم يُعلِل لشيء فمن النص علةُ الأشياء
ركبَ طه حيتك زمزمُ تسقي كل ضيف لله أروعَ ماء
لك في حفرها حديثُ شهي وهو مُغنيك عن طويل الرشاء
قل لطه قلوبُ شعبِ سعود خَفَقت حفقةَ طروبِ الولاء
قل لطه آذانُ شعبِ سعود مرهفاتُ للحنِ جدُّ ظماء
عشقوا بالعقول والعشقُ بالعقـ ـل يُرى قَصْره على النبغاء
قم فبشر في الغرب بالدعوة الحـ ـق دعاءً لله أيّ دعاء
حسب طه من دهره عند مولا ه إذا فاز واحدُ باهتداء
سيدي إن لي إليك رجاءً في الذي قد حملت من أعباء
انشروا العلم ما استطعتم سبيلا فبه لا نذل للأعداء
ياعميدَ البيان لا تحرم الأز هر عوناً بصائب الآراء
يلتقي فيه مُحدَثُ وقديم في جلاليهما أعزُّ الْتقاء
كم سقيتم من نبعه فاذكروه ذاك برُ الأبناءِ بالآباء
واصرفوا الناس عن مثار جدال في مزايا شكليةِ الأزياء

● في حفل الأساتذة المصريين لتكريم العميد ورفاقه والمشاركين في هذه الدورة الثقافية من الوفود العربية ، وقف الأستاذ العميد ليتحدث إلى مواطنيه بحضور الأمير فهد بن عبدالعزيز وزير المعارف يومئذ ، فماذا قال لهم . . وقد احتفلوا به في مهرجان كبير ، وحسبك بالأزهر ورجاله في الخطابة والارتجال ، انهم يركبون صهوة خيول خلقت للسباق والفوز في ميادينها ، وطه يدرك هذا جيداً ، حين كان طالباً بالجامع الأزهر ، قبل أن يصبح جامعة ، أعني في مساحات الدراسة والتدريس ؟

قال موجهاً حديثه للأمير : ولا تخف عليَّ ياصاحب السمو ، فقد عودني المصريون وعوّدتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً ، يحسنون إليَّ وأعنف بهم ، ويكرمونني ولا أتحرج من أن أشق عليهم . ومعذرة إليك ياصاحب السمو ، فهم معشري وعشيرتي ، يلقونني وألقاهم ، ويكون بيني وبينهم خصومات ووفاق ، يحسن بعضنا ببعض ، ويشق بعضنا على بعض ، ومجال القول بيننا في مصر متسع ، لا يتعرض للضيق ، أما بعد : فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين ، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتى ذكّروني ببيتين قديمين أرجو أن يصدقا عليهم .

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفاخرون بها مذ كان أولهم يا للرجال لشعرٍ غيرِ مسؤوم

دعوا أخاكم هذا الضعيف وما قدم إليكم من خير قليل ، واصنعوا خيراً مما صنع ، وأخطر مما صنع ، وأريحوه من إطالة الثناء لأنها تخجله وتُشعره بأنه يسمع ماليس له الحق فيه .

ويخاطب العميد في أدبٍ الأمير فهد في هذا الحفل فيقول : معذرة إليك مرةً أخرى ، فنحن المصريين قومٌ فينا من العرب خصال ، وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصالٌ من قومٍ سكنوا هذا البلد الأمين في عصر مضى ، وكانوا يُوصفون بالكبرياء ، وربما وُصفوا بالغرور أحياناً وهم آلُ مخروم . أخشى أن

يكون شيء من ذلك قد مسّنا ، فنحن نتحدث بما فعل طه وما قال طه ، وما فعل فلانٌ وما قال فلانٌ من مواطنينا ـ والخيرُ كل الخير أن نرى ما يفعلُ غيرُنا ـ وما فعل غيرُنا وما يُقدّمون وما قدموا إلى الحضارة والعلم ، وإلى الشعوبِ من مكارمَ ومآثرَ لا يُقاس إليها بحالٍ من الأحوال شيء مما جهدنا فيه وبذلنا فيه أعمارَنا . وهكذا يمضي العميد في هذا الحديث الماتع إلى إخوانه ورفاقه من رجال التعليم المصريين ، الذين كرّموه في مكة المكرمة ، وألقوا الخطبَ في الثناءِ عليه ، من أزهريين ورجال تعليم عام ، ومعهم وفيهم فضيلة الشيخ محمدُ متولي الشعراوي ، الذي ألقى تلك القصيدة الرنانة التي اجتزأت أبياتا منها ، كل هذا يُعطي صورة واضحة عن حفاوة هذه النخبة بهذا الطودِ الشامخ ، حفاوة تليق بالمحتفى به وبرجال العلم والتعليم .

● وأقام الشيخ محمد سرور الصبان ، وهو يومئذ شيخ الأدباءِ ووزير المالية والاقتصاد الوطني ، أقام حفلاً في داره ، دار السرور بجدة تكريما للوفود المشاركة في المؤتمر ، وفي مقدمتهم الأستاذ العميد ، ومن خلال ذلك الحفل قال الأستاذ أحمد عبدالغفور عطّار موجها الحديث إلى العميد : لقد أعلنت أن الأدب قد انتقل من مصر إلى لبنان ، واللبنانيون ليس عندهم أدب ، وكان ذلك إحراجاً للمضيف ، لاسيما في حضور وفد وسفير لبنان ، لكن المفاجأة أن الدكتور طه ، وهو غيرُ متوقع لشيء مما سمع ، حتى يستعد له ، ويتهيأ للرد عليه ، ولكن الذاكرة الخارقة . . لا تحتاج إلى استعداد ، ولا تأبه للمفاجآت ، أليس هو الرجل الذي خرج للطلبة المتظاهرين ، الذين ينادونه : اخرج يا أعمى ، هكذا بكل صفاقةٍ وسوءِ أدب وخلق ، فمد إليهم عنقه قائلا : الحمدلله الذي كف بصري حتى لا أرى وجوهكم الكالحة .

لم تُعجز المفاجأة الذاكرة المتقدة ، المستحضرةَ جوابَها دائما ، لقد أسرع العميد ليرد في أدب نفس على الأستاذ أحمد عطار . . رداً مفحماً ، قال : أرجو ألا يصدق على صاحبنا قول الشاعر القديم :

أبني حنيفة أحكموا سفهاءكم إني أخاف عليكمُ أن أغضبا
أبني حنيفة إنني إن أهجكم أدع اليمامة لا تواري أرنبا

● وفي المدينة المنورة ، حاول أصحاب جريدة المدينة يومئذ مع الدكتور طه أن يتحدث إليهم بحديث خاص لجريدتهم فلم يتكلم ، وحينما وصل إلى المطار ، التفت إليهم قائلاً :

كيف تريدونني أن أرفع صوتي في هذا البلد ، وقد نزل فيه قول الله عز وجل : ﴿يا أيها الذين آمنوا لا ترفعوا أصواتكم فوق صوت النبي﴾ . وسأله أصحاب الجريدة أنفسهم : كيف كنت تدعو ربك وأنت حول البيت الحرام وأمام قبر رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟ فرد قائلاً : أعجب لقوم يتدخلون بين المرء وربه .

لقد كانت تلك الأيام العشرة . . التي قضاها الدكتور طه حسين حافلةً غاليةً رغم قصرها ، ولكن هذه المناسبات لا تقاس على طول الزمن وقصره ، وإنما تقاس على محصلتها ، وهذه المناسبات قلّ أن تتكرر .

● وكتب كاتبنا الكبير محمد حسين زيدان في جريدة البلاد يتحدث عن طه حسين ، رغم أن هذا الرجل رافعي ، ولكن ميولَه الرافعية لم تمنعه من الحديث عن رجل عملاق أرغمت شخصيته أو فرضت نفسها فرضا على حب الآخرين لها ، وإن كانوا يميلون إلى غيرها ، تلك هي قيمة الشخصية وميزاتُها في التقدير والتكريم .

قال الزيدان عن الدكتور طه : إنه شق على نفسه وشق على الآخرين ، ولجَّ بالناس وألح عليهم ، شق على نفسه بالألم في سبيل المعرفة ، وشق على الناس ، يريد لهم الثقافة ، وسبيله أن يخرجهم ليقرؤوا ما يكتب ، وألح عليهم بهذا الذي يكتب فيقرؤه أناس لينكروا ما قال ، ويقرؤه آخرون ليلتذوا بما يقول . فالألم في نفسه لذةٌ لها ، والألمُ الذي يرسله بهذه الآراء يؤلم به القارئين لذةً بهم ، فهو مَثَلٌ حي لهذه الفلسفة التي تقول : إن الألم مصدر اللذة . من يُنكر عليه أن الألم صاغ منه هذا العلمَ الأشم ، والعملاقَ الضخم ؟ الألم بهذا العجز الذي هو فيه ، هو معنى القدرةِ التي صارت له ، صُهِر بالألم ، وطَهُر بالحب ، صهره الألم حتى صار جذوة تتقد لتحرق كثيرا مما تعارف عليه الناس ، حتى إذا جاءت عليه

نعمة الذكاء بهذه المعرفة ، تزخر بها نفسه ، جعلت منه رائدا يَهْدي إلى حق مما هو بسبيله من الأدب والمعرفة ، والثقافات التي عني بها ودرسها كلَّ الدرس . بهرته ثقافة اليونان والرومان واللاتين والغرب اليوم ، فحسبها كل شيء في حياة الإنسان ، حتى ألزمته دواعي الألم ، يرجع إلى هذه العربية ، كلغتِه ولغةِ ثقافته ، ولسان قومه ، نصب نفسه للدفاع عنها ، وجعل من أدبها الأدب العالمي .

وشخصيته اليوم تكونت من عاملين اثنين : الألم والحب ، الألم صار به العالم ، والحب اتخذه الرائد . قست عليه دنياه فأحبها حتى عسفها ، وقست عليه الحياة فأحبها حتى طوّعها بهذا الحب ، وقست عليه المعرفة ، فصاغ له الحب منها وسيلةً من وسائل الدفاع عن الدين والقومية واللغة .

وينكر على الناس أن يُثنوا عليه ، وما درىٰ أنهم تألموا كثيرا ، فمن لذة الألم في نفوسهم أن يتنفسوا معه فينسوا شيئاً من كرب النفس الكارب . إنه يتواضع لأنه لا يريد أن يتضع فيقبل كل شيء ، وأنه يريد أن يكون كبيرا فيكره أن يشأن التكبر .

يعرف هذا في نفسه ، ويعرفه الناس ، ولكنه لا يريد أن يفهم الناس أنه وحده ينبغي أن يُخص بالفضل دون زملائه الذين حضروا معه ، فهو ينكر أن يسمع ثناءً يخصه وحده ، ويجلهم من أن يُجرَحوا أو يحرجوا .

أحسب أن متابعة هذه الذكريات مع الرجل العملاق تطول وتطول ، ولكنها ماتعة ، حبيبةٌ إلى النفوس المحبة للأدب والجمال عند أهله ، لقد كتب سكرتير تحرير جريدة البلاد السعودية يومئذ الأستاذ عبدالعزيز ساب في حديثه الأسبوعي ، كل خميس في التاسع عشر من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤هـ كلمة ضافية عن عميد الأدب العربي ، أقتطف منها كلمات قصاراً قال : إننا سعداء بلقاء طه حسين ، وسيقضي بين ظهرانينا أياماً ، وسيَلْقى من الترحيب والتكريم ماهو له أهل ، ولكن هذا وحده لا يكفي بالنسبة للمعجبين بطه حسين . إنهم يريدون أن يجتمعوا به في مكان شعبي عام ، إنهم يريدون أن يستمعوا إليه في

محاضرة عامة ، يشترك فيها أكبر عدد من أدباء هذه البلاد ، إنهم يريدون أن يجلسوا إلى هذا الرجل الذي أحبوه أعظمَ ما يكون الحب ، والذي أعجبوا به أشد ما يكون الاعجاب ، يريدون أن يُنصتوا لصوته وقد خلبهم فيما يذيع في الإذاعات ، ويريدون أن يعيشوا معه لحظاتٍ في هذه الفرصة التي لا تسمح الأيام بها إلا نادرا .

● وكتب الأستاذ عبدالوهاب آشي من أدباء وشعراء مكة المكرمة مقالة في جريدة البلاد يوم السابع والعشرين من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤ هـ جاء فيها : لقد كان هذا الأسبوع حقاً أسبوع العلم وتكريم رجاله ، فهذا الدكتور طه حسين . . مجردا من كل لقب غير لقبه العلمي الرفيع ، يجول مكرَّما في الحفلات والنوادي بجلاله العلمي ، وعظمته الفكرية ، ولسنا الآن بسبيل سَوْقِ عباراتِ التعريف أو الإطراءِ والثناءِ على هذا العالِم الكبير ، فما من دار تؤوي قارئا عربيا دون أن يكون لقلم عميد الأدب العربي وأسفاره فيها أثر أيَّ أثر ، وما هزّ المحافل الأدبية والعلمية في هذا العصر بآرائه الحرة وتوجهاته الجريئة أديبٌ عربي مثله . ومهما اختلف حكم الناس فيه ، إنه لاشك ولا جدال فذ في جيله ، عظيم في أدبه وعلمه وفضله .

● والحديث يطول لو مضيت مع الأستاذ الآشي ، الذي استشهد ببعض مقاطع من خطاب العميد التاريخي الذي ألقاه يوم افتتاح الدورة التاسعة لمؤتمر اللجنة الثقافية ، عن بذل أقصى الجهد في سبيل العلم والثقافة وتنمية الحضارة الإنسانية ، وخدمة الإنسان من حيث هو إنسان ، فيقول العميد : إن الله يأمركم بنشر الإسلام في كل مكان ما استطعتم إلى ذلك سبيلا ، ولا سبيل إلى نشر الإسلام حقاً إلا إذا عنيتم باللغة والعلم والثقافات على اختلافها .

● وكتب الأستاذ الشاعر عبدالعزيز الرفاعي في صحيفة البلاد السعودية نفسها في السابع والعشرين من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤ هـ يقول : إنها مناسبة مقدم الدكتور العميد طه حسين إلى هذه البلاد ، هي التي حفزتني إلى الرجوع إلى قصاصات كنت أحتفظ بها من الصحف المصرية ، ضمَّت معارك قلمية حامية ، دارت حول الأدب ، وهل هو للحياة أو هو للفن

خالصاً ؟ وكان من أبطال المعركة الدكتور العميد . والقرّاء يذكرون أن هذا الموضوع كثيرا ما شغل الأذهان والأقلام ، وخاصة في الآونة الأخيرة .

ولعل القرّاء همَّهُم كما أهمني أن يقفوا على رأي الدكتور طه حسين في «المشكلة» إنني أنقل إليهم فقراتٍ من إحدى تلك القصاصات ، من مقال نشرته له صحيفة الجمهورية في عددها الصادر في ٥ مارس ١٩٥٤ «أما أنا فقد شهد الله أنني أحسست الجوع فلم يشغلني عما يمتّع القلب والذوق والعقل ، وأحسست الشبع ، فلم يشغل عن جوع الجائعين وحاجة المحتاجين ، وأنا من أجل ذلك أحب الأدب . . الذي يصوّر المواقف والوقائع الاجتماعية ، إذا أحسن تصويرها ، وأحب الأدب الذي يصور حياة الروح وطبيعة الأرض والسماء والجو والبحر ، إذا أحسن تصويرها أيضا ، ولا عليَّ أن أكون من المدرسة القديمة أو المدرسة الجديدة كله كلام يقال ، ولم يخدعني الكلام عن حقائق الأشياء» .

● وأنشأ الدكتور الطبيب حسن نصيف زجلا عنوانه : بالعلم صحيح نبي الوحدة . بدأه بقوله :

شرفتوا وقلنا مرحبتين
حيتكم جدة والحرمين
شرفتوا وشرف «طه حسين» مقدم محمود
عشنا واياه في «هامش السيرة»
ونعمنا معاه ونعم الجيرة
ومع «الأيام» قصة مثيرة لصاحبها خلود
ياما «الكروان» غنىٰ وحلّق
«لمعذب في الأرض» اتْحرق
«والوعد الحق» أهو تحقق بلقاء الموعود
كل مثقف فضله شامله
أعطى التعليم للي سائله
مافي عربي ينسى فضائله وخيرو الممدود

إلى أن يقول :

بالعلم صحيح نبني الوحدة

بالعلم تشيع بيننا مودة

بالعلم ماهو البر وباجنده وكلام ووعود

ونمضي ونحافظ على دينا

ونبني أوطانا بيمينا

الغرب ماهو أحسن منا قده وقدود

لازم تتوحد ثقافتنا

لازم تتقوى مناهجنا

لازم تتماثل مدارسنا منهج وبنود

● وفي المديرية العامة للإذاعة . . يستقبل الأستاذ ابراهيم فوده ، مديرها العام ضيفه الدكتور طه ورفاقه . . بحفاوة بالغة ، ثم قال : ماوقفت مثل هذا الموقف قط . . إلا تذكرت دعوة أبينا ابراهيم ربه ﴿واجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون﴾ وما أروع التعبير بأفئدة من الناس في هذا الموضع الكريم .

ثم قال مدير الإذاعة العام : لذلك فإنه لم يمض عامان أو أقل من عامين . . بإذن الله ، إلا وأنتم ترون في هذه البلاد محطة كبرى ينطلق منها صوت مكة المكرمة ، فيؤدي هذا الواجب كما تريدون أن يؤديه» .

● ووقف العميد ليرد التحية بأحسن منها ، حين قال : «كم أحب أن أعلم . . قبل أن أشكر للأستاذ الخطيب ، أيسمعني هؤلاء السادة وحدهم . . أم يسمعني معهم قوم آخرون ، فقد بلونا الصحافة والإذاعة ، وعرفنا من مكرهما ما عرفنا ، وما خفي منه كان أعظم . ومهما يكن من شيء . . فلست أتحرج مطلقا من شيء أقوله الآن ، لأني لن أقول إلا حقا ، وأعدكم بأني سأتجنب السرف . . ما استطعت إلى تجنبه سبيلا» . ثم قال : «فلتثق هذه البلاد الكريمة بأنها إنما تستقبل منكم رسلاً ينبئون العالم العربي . . وغير العالم العربي أيضا ،

بأنها بلاد تستأنف حياة جديدة ، وهي في طريقها إلى أن تسترد مجدها القديم وحياتها تلك . . التي تمتعنا كلما نظرنا في أدبنا العربي القديم ، حين كانت هذه البلاد . . لا مشرق النور فحسب ، ولكنها مصدر الشعور الذكي والعاطفة القوية ، والذوق المهذّب ، والسخاء الذي يخرج الطباع من غلظتها الأولى . . إلى مقامها الذي تريده لها الحضارة ، ولاسيما الحضارة التي يهذبها الدين ، وينفي عنها الخبث .

ما أشد شوقي ، وما أشد شوقكم فيما أحقق ، إلى أن نرى هذه البلاد كما عرفناها من كتب الأدب ، وإلى أن نرى شعراءها . . يحيون في المدينة ومكة ، وفي نجد والحجاز ، كما كانوا يحيون ، ويبعثون من الحياة إلى أعماق القرون ، مثلما كانوا يبعثون» . ثم قال العميد في ختام كلمته الرائعة الجامعة : لو أردت أن أحدثكم بما يضطرب في نفسي من العواطف والخواطر ، لحولت زيارتكم هذه . . من زيارة للإذاعة السعودية . . إلى مجلس لتذكر التاريخ وأحداثه ، والاعتبار بما كان ، والأمل فيما يكون . وهذا كله لا تحتاجون إليه . . لأنكم تحملونه بين جنوبكم حيث تسكنون ، فهبوا إليَّ فضلاً من عفوكم وأذنوا لي في أن أنوبِ عنكم في شكر هذه الهيئة الكريمة . . على ماقدمت إلينا من خير حين استقبلتنا هذا الاستقبال الكبير وحين أشعرتنا هذا الشعور القوي . . بالأمل في حياة سعيدة ، موفقة موقورة لهذا الوطن العزيز علينا جميعا ، الأثير في قلوبنا جميعا» .

وبعد

● فهذا هو العميد في الحجاز ، يتفيأ وصحبه ظلاله ونفحاته العطرة ، بين الحرمين الشريفين ، من خلال البوابة المفضية إليهما ، الثغر الباسم ـ جدة ـ ، البلد الجميل ، لأن من فيه جميل ، وينبغي أن يكون الإنسان كذلك ليرى الوجود جميلا .

ولم أرد أن أمضي في هذا الحديث . . لألم بعض الجوانب في لقاءات العميد في جدة (مثلا) ، فليس ما أكتبه حديثا صحافيا ، وإنما هو تصوير لتلك الصفحات المجهولة ، وقل إن شئت والمعلومة لنا ، وقد مضى عليها سبعة وثـلاثون خريفاً ، ولعلها نسيت من الأذهان ، أو نسيت معالمها ، فأردت أن أجددها . . بهذا التسجيل العفوي . . من خلال متابعة لها في مصادرها التي عُنِيَتْ بها في وقتها ، ثم طوتها الأيام ، وما أكثر ما تطوي الأيـام والليالي فينسىٰ ، لأن اختلافهما ينسي ، كما يقول أمير الشعراء يرحمه الله .



دون اللوم وفوق العتاب :

تعليق على بحث سبق نشره

الدكتور سعد مصلوح



١ ـ أحسب أني لست بواحد ولا أول ؛ إذ أكتب إليكم محتفياً ما تنهض به «علامات» من أمانة حيال النص الأدبي ؛ بعد أن تفرق دمه في القبائل ، وتشاكس فيه الشركاء ، وتناوشته حراب قوم ما قدّروه حق قدره ؛ بما هو مظهر من أعقد مظاهر الإبداع ، وأشدها التحاما بالكينونة البشرية وعبارة عنها .

ولأن ما بين «العلامات» وقارئها هو عروة وثقى جديرة بالحياطة والرعاية من كليهما حتى لا يكون لها بإذن الله انفصام ـ كانت هذه الأوراق التي أخطها إليكم ، لا رغبة ـ علم الله ـ إلى مراء أو جدل ، بل قياما بما أحسبه واجباً يأثم تاركه بتركه مع القدرة عليه .

أقول قولى هذا ، وقد فرغت من قراءة ماجاء بالجزء الثاني من حديث عن «لامية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوة» ، وما نعته كاتبه الأستاذ الدكتور ناصر سعد الرشيد بأنه «قراءة أسلوبية إشارية في هذه العاطفة» (ص ص ٤٥ ـ ٦٢) . ولم يكن بد من الكتابة إلى القائمين على أمر هذا الكتاب بحديث هو ـ كما أوردته في صدر الكلام ـ : دون اللوم وفوق العتاب . فأما إنه دون اللوم فلأنهم مجتهدون ، والمجتهد مأجور على حالَيْه من خطأ أو صواب . وأما إنه فوق العتاب فلأني أظنهم قد ترخصوا كثيراً حين عمدوا إلى هذه الدراسة فنشروها أو حشروها في سياق غير سياقها فنبا بهم المقام . ومن عجب أن كلمة «البدء» التي تصدرت هذا الجزء قد أبانت عن فهم محدد لماهية النقد ووظيفته ومكانه من علوم الإنسان ـ لكن هيئة التحرير الموقرة قد خالفت عن هذا الفهم فيما تخيرت ؛ ومن ثم يكون العتاب أو ما فوق العتاب لزاما .

ولقد نعلم أن البرهان على ما سقناه ربما يكون من الفضول الذي يحسن ألا نشغل به حيزاً ، أو نقتطع من أجل الإبانة عنه زماناً . وقديما قال الشاعر الحكيم :

وليس يصح في الأذهان شيء إذا احتاج النهار إلى دليل

بيد أن مطلق الإقدام على كتابة مثل هذه الدراسة ، ومطلق تلقيها بالقبول للنشر - يعني أن كثيراً من البدهيات المنهجية ماتزال في حاجة إلى فضل بيان وإثبات ، وأن عمراً غالياً قد تفلّت من المشتغلين بهذا العلم في غير طائل ولا جدوى ، ومن ثم حق علينا أن نسوق صدد هذا الأمر عددا من الملاحظ .

٢ - وأول ما نود الإلماح إليه أن العنوان الذي هو دليل القارىء إلى هذه الدراسة هو عنوان مشكل . لقد جاء العنوان على هذا لنحو : «لامية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوة . قراءة أسلوبية إشارية في هذه العاطفة» . ولسنا ندري كيف يمكن أن تكون قراءة في عاطفة ، ولا كيف يمكن - بقياس الأولى - أن تتعلق قراءة أسلوبية بعاطفة . ، ولا كيف تتصف قراءة بأنها إشارية . أترانا مازلنا بحاجة إلى أن نقرر أن القراءة لا تتعلق إلا بنص ، وأن الدرس الأسلوبي لا يتسلط على مضمون ، ولا يتجه إلى عاطفة . وإذا كان الباحث قد جهد ليرصد ظواهر هي مما يقع في حاقّ مجال الدرس الأسلوبي ، وهي ضمير الخطاب والتقديم والتأخير والأفعال واسم الموصول والتوكيد والحال والاعتراض وما سمّاه عدم ذكر الابن - فكيف به لم يتحرّ نقطة البدء الصحيحة ؟ ولم صاغ العنوان على هذا النحو الذي تختلط فيه المنطلقات والغايات والوسائل ليصدر به دراسة في صفحات معدودات تعالج ثمانية من الأبيات ؟

٣ - ويصوغ الباحث الغاية التي انتصب لتحقيقها بقوله : «إن هدفي من هذه القراءة تتبع الأساليب والإشارات التي تحملها القصيدة في التأكيد على قوة العاطفة عند أمية بوصفه أباً» (ص ٤٧) . وهذه - في ظننا - غاية نحيفة لا

تستحق بذاتها أن تكون هدفا لدرس نقدي رصين بله أن تكون هدفا لدرس أسلوبي . فهل قوة العاطفة عند أمية الأب في حاجة إلى إثبات ؟ . وهبها كانت كذلك أو لم تكن فما عسى أن يكون لذلك من جدوى في أدبية النص وفاعليته .

٤ ـ وظاهرة الذرية التفتيتية ـ وهي الخاصة المائزة للبحث ـ كافية بذاتها لقطع العلائق وانفكاك الجهة بينه وبين المبحث الأسلوبي قولا واحدا . فالبحث يعتمد للدراسة تفاريق وأشتاتاً حرفية ونحوية يوردها كيفما اتفق له ؛ فلا مسوغ ظاهراً للاختيار ، ولا نسق رابطا يهيمن على ما بينهما من علائق ، ولا تراتبية تنتظم سلكها على أساس من الضرورة أو الاحتمال . بل إن المتوالية لتختل فلا يجتمع فيها النظير إلى النظير ؛ ألا ترى إلى إيراده في صدر الكلام حديثا عن الأفعال ، يقطعه بحديث عن الموصول والتوكيد والحال والاعتراض ، ثم هو يعود بعد ذلك إلى الحديث عن الفعل المعتل ، وكأن الفعل المعتل ليس من الأفعال في شيء . وافتقاد النسقية والتراتبية يجعل من التفاريق المختارة ركاماً لا نظاماً . وحسبك بذلك نقضاً لجوهر الدرس الأسلوبي خلافاً لما يدعيه العنوان .

٥ ـ لقد أراد الباحث لكلامه أن يكون درسا أسلوبيا . ولكن الدرس الأسلوبي شموس زبون . ولا يكفي فيه أن يتصيد المرء نكتة من هنا وطرفة من هناك فإذا هو باحث أسلوبي . بل إن تمييز الدراسة في المباحث البلاغية أمر فيه نظر ؛ وقد ذهب به التمحل في التعليل إلى مدى يتجاوز حدود البلاغة والأسلوبية إلى الطرف الباعثة على الابتسام ، حتى إنه ليرى أن «استخدام الأفعال المعتلة بهذه الكثرة (قلت : ولا ندري أي كثرة يعني ، إذ توسع فجعل السالم المهموز والمضعف من المعتل) ـ يرى أن هذا الاستخدام ـ يحمل دلالة على أن لاعتلال قلب هذا الأب من عقوق ابنه وعدم برِّه به أثراً في مجيء هذه الأفعال المعتلة لتعكس في اعتلالها اللغوي الشاعر في اعتلاله النفسي» . ثم إن الباحث يفرع على ذلك كثرة مجيء الفعل الأجوف في المواقف التي يشتد فيها تأزم الشاعر . ومجيء الأفعال ذات الاعتلال في الأول ، أو في الآخر في المواقف التي

يرتخي فيها تأزم الشاعر قليلا» ، والباحث يرجو أيضا «أن تكون دلالة الفعل الأجوف اللغوية على حالة الشاعر النفسية أظهر من دلالات أي فعل أخر معتل» . قلت : وفي كل ما سبق خلط بين دلالة الصيغ والدلالة المعجمية ، وحمل للآخرة على الأولى مبناه على التوهم وهو خلط لا يرجى له دفع أو جلاء .

والباحث بذلك جعل للشاعر مواقف بعدد مافي النص من أفعال معتلة ؛ فاشتملت الأبيات الثمانية على عشرة مواقف ؛ تأزم الشاعر فيها حينا وارتخى تأزمه حينا . واعتصم الباحث بالتسمية الاصطلاحية لحروف العلة لكي يقدم لنا هذه النكتة ، وطوى كشحا عن تسميات اصطلاحية أخرى لها مثل «حروف اللين» . ترى هل كان للتحليل أن يختلف باعتبار هذه التسمية الأخيرة ؟ . وهل سهلٌ أن يجتمع التأزم بدرجاته المختلفة مع اللين ؟ أم أن أمية الذي شامّ أهل الكتاب قد تكهن فعلم بظهر الغيب أن ستكون لتلك الحروف تسميتان فانحاز إلى إحداهما فيما صاغ من قصيد ؟ .

٦ ـ وقد أهدرت خصوصية السمة الأسلوبية فيما سبق من تحليل ؛ فلا يكون المتغير اللغوي سمة أسلوبية حتى يتحقق له من الشيوع ما يصبح به سمة مائزة للنص . أما في البحث فقد اعتبر «الاعتراض» بمثال واحد ، وترددت ألقاب الكثرة والقلة وصفا لظواهر في أبيات ثمانية لا تحتمل نعتا بكثرة ولا قلة . وغاب في الكلام أي تأصيل أسلوبي ذي بال . وكذلك نجد الباحث يسرف على نفسه وعلى القارىء إسرافاً شديداً في التكثر بمصطلحات الأسلوبية والإشارية والدلالة الضمنية والاسقاطية ، ويجعل من «الدلالي» قسيما «للغوي» . فزعزع بذلك استقرار المصطلحات في لغة العلم ، ونعى عنها القصد في العبارة ، والدقة في الاصطلاح ، والصرامة في المنهج .

ويتصل بذلك ما جعله الباحث خاتمة لبحثه ، وهو ما عنون له بقوله «أسلوب القصيدة» وجاء في بضعة أسطر هكذا ، وكأن جميع ما سبق له ذكره واقع خارج الدرس الأسلوبي ، مع أنه عالننا منذ البدء بأنها قراءة أسلوبية . وإذن ففيم كان القارىء من قبل ؟ وهل قصارانا من دراسة الأسلوب في

القصيدة أن يقال إنها تمتاز «بسلامة الأسلوب» وبأن فحوى القصيدة وهدفها «لا يتطلب جزالة وغرابة» ؟

٧ ـ هذا ؛ ولو أن هذا البحث اتخذ له عنوانا متواضعا ، وخلا من ألقاب الأسلوبية والإشارية والإسقاطية وغيرها ، وتنزه عن التكلف لما لا يحسن ، وعن اللهاث وراء ظاهر من الحداثة ماله فيها من خلاق ـ نقول : لو أن ذلك كان ، وأسكن في سياق بلاغي مدرسي يحتفي بالشاهد والمثال والنكتة ـ لما كان بأس ، ولساغ مورده في هذه الحدود لا يتعداها . أما أن يعد مثله في باب النقد من «العلامات» فهيهات .

أقول قولي هذا ، وأعتذر من صراحة قد تبدو قاسية بادي النظر . غير أنه لا حياء في علم كما أنه لا حياء في دين . لقد بدا لي أن نشر مثل هذه الأبحاث في سياق التحديث هو أول الوهن ، وأن السكوت عنها طريق إلى استفحالها حتى ينتقض على الباحثين والقرّاء والقائمين على أمر «العلامات» غايتهم من هذا المشروع العلمي الجاد المستنير . إن تقبل هذا الكلام في مثل هذا السياق بمنطق المجاملة والتسهّل لا يتم في الغالب إلا عن تمحل وتأول . وإذا كان التأول لا يكون إلا عن تعلل ، وكان التعلل مفضيا لا محالة إلى التحلل ـ فإن أخشى ما نخشاه ونحن في مستهل الطريق أن تنشعب بنا ا لسبل فتفرق بنا عن سبيل التنوير والتحديث ، وأن تنقطع الأسباب بين مانحن فيه وبين المقصد الأول .

ولعل في إخلاص النية شافعاً لي في هذا الحديث الصريح الذي أردت له أن يكون دون اللوم وفوق العتاب .